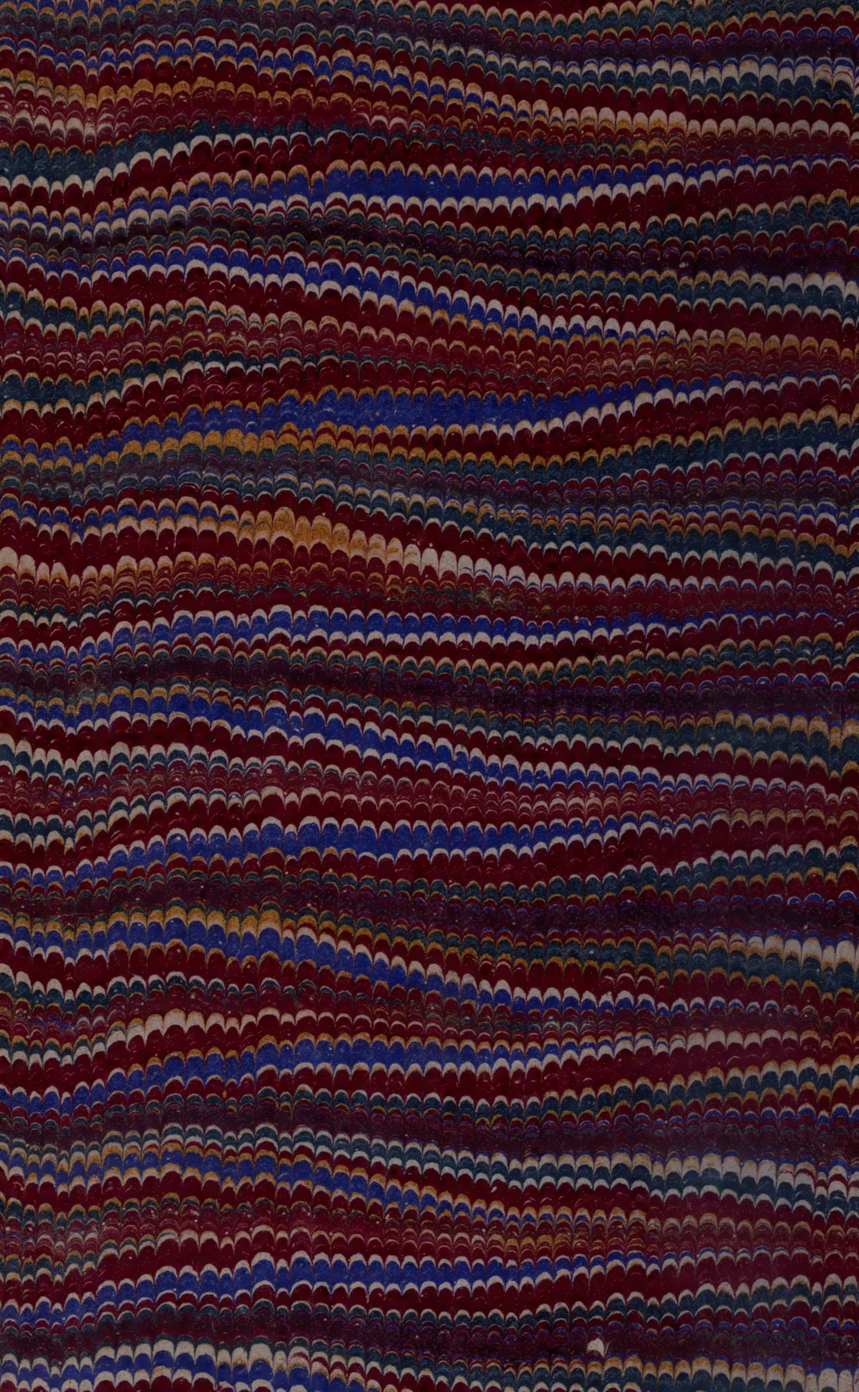
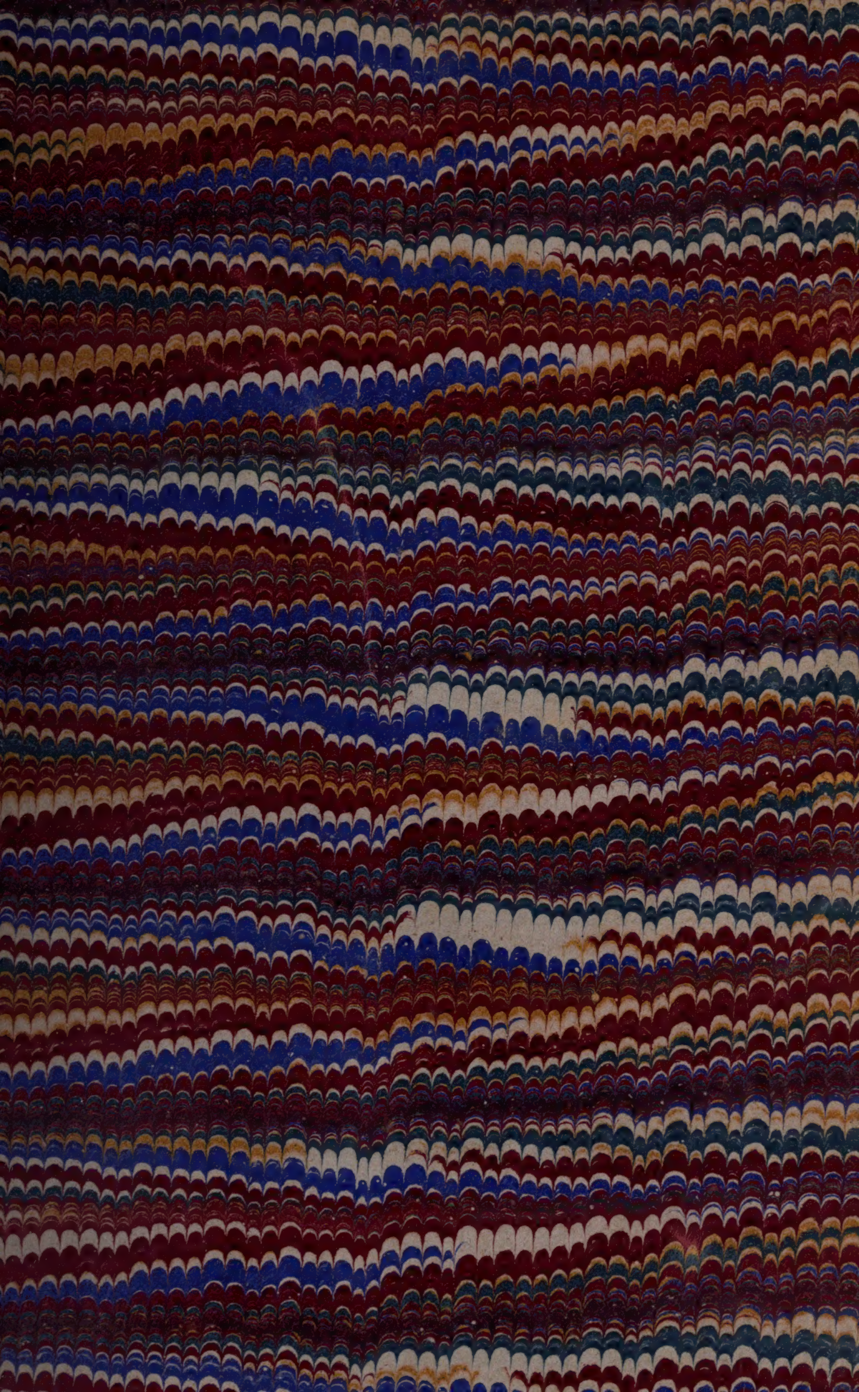

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01862016 1






enry
ÉRIOT
D'ART
OCHEFORT
HC

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Julien Tiersot

Gluck



Paris, FÉLIX ALCAN, éditeur, 1910.

GLUCK

DU MÊME AUTEUR :

Histoire de la Chanson populaire en France. (Ouvrage couronné par l'Institut.) Plon-Nourrit, 1889.
Musiques pittoresques. Fischbacher, 1889.
Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie. Delagrave, 1892.
Etude sur les Maîtres-Chanteurs. Fischbacher, 1899.
Ronsard et la musique de son temps. Fischbacher, Breitkopff et Haertel, 1902.
Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises. Librairie Dauphinoise (Grenoble), 1903.
Hector Berlioz et la Société de son temps. (Ouvrage couronné par l'Académie française.) Hachette, 1904.
Notes d'ethnographie musicale. Fischbacher, 1905.
Les fêtes et les chants de la Révolution française. Hachette, 1908.
Correspondance d'Hector Berlioz : **Les Années romantiques**. Calmann-Lévy.
Avant-propos et appendice musical au **Romancero populaire de la France**, de G. Doncieux, Bouillon, 1904.
Chants populaires pour les écoles (en collaboration avec Maurice Bouchor), 3 séries, Hachette et Cie.
Mélodies populaires des provinces de France, Noëls français, Chants de la Vieille France, etc. Au Ménestrel, Heugel et Cie.

EN PRÉPARATION

Ch. W. Gluck et la philosophie du XVIIIe siècle. (Félix Alcan, éditeur).

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

GLUCK

PAR

JULIEN TIERSOT



PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1910

A MADAME PAULINE VIARDOT

GLUCK

I

JEUNESSE DE GLUCK
L'ŒUVRE PRÉPARATOIRE
(1714-1762)

Christophe-Willibald Gluck est essentiellement ce que, dans le langage de son siècle, on appelait un « enfant de la nature ». Son père était une façon de paysan, devenu garde forestier après avoir, dans sa jeunesse, servi comme soldat dans les armées du prince Eugène. Sa situation était modeste quand lui naquit le fils qui devait, par son génie dans l'art, couvrir d'une pure gloire le nom de Gluck : il résidait alors dans un pauvre village isolé parmi les montagnes du Haut-Palatinat (dans le royaume actuel de Bavière), Weidenwang.

C'est dans une rustique maison de ce pays perdu que, le 2 juillet 1714, vint au monde le futur auteur d'*Armide*.

Celui-ci ne doit rien de plus à Weidenwang que d'y avoir vu le jour : il n'avait pas encore deux ans qu'il avait déjà quitté ce lieu, le père, appelé au service de la maison Lobkowitz, s'étant fixé dans la Bohême, qui semble avoir été la patrie d'origine de leur famille. L'enfant y grandit à l'air pur des forêts, se développant sans contrainte, passant ses journées à courir à travers champs et montagnes et, par ce rude apprentissage de la vie, faisant provision de forces pour les futurs combats.

Le voisinage de Kommotau fut favorable à l'éducation de son esprit. Il y avait, dans cette petite ville du nord de la Bohême, un collège dont il suivit les classes : il y reçut, outre l'instruction générale, l'initiation aux premiers principes de la musique. Et quand il lui fallut se lancer dans la vie, c'est à ses aptitudes et à ses connaissances dans cet art qu'il demanda ses premières ressources. Venu à Prague, il fut admis à faire sa partie dans la maîtrise de la Teinkirche, dont le chef était un des meilleurs maîtres de ce pays si musical, Czernohorsky. Quand il avait fini de chanter vêpres, il sortait de la ville, portant sur le dos un violoncelle (c'était son instrument), et s'en allait dans les villages du pays tchèque, au milieu d'une troupe d'artistes de rencontre, faisant danser les filles

ou charmant les paysans en leur jouant quelque savoureux chant populaire.

Ce fut ainsi que Gluck, destiné à frayer plus tard avec les grands de la terre, débuta dans la carrière comme musicien ambulant.

Les hasards de ses courses errantes, après l'avoir d'abord amené jusqu'à Vienne, où le prince de Lobkowitz, maître de son père, utilisa ses talents naissants, mirent sur son chemin un autre protecteur, le comte Melzi, noble Italien de Lombardie : celui-ci l'attacha à sa personne et l'emmena dans son pays d'outre-monts. C'en était donc fini de la vie indépendante et vagabonde. Mais Gluck était un fort : il se soumit sans plainte à la discipline salutaire.

A Milan, où il arriva lorsqu'il avait déjà atteint, sinon dépassé, sa vingt-cinquième année, il perfectionna d'abord sa technique en travaillant sous la direction de Sammartini, un artiste d'une activité singulière. Puis il se mit résolument à l'ouvrage, et, pendant près de trente ans, entassa les unes sur les autres les partitions d'opéras italiens, bornant d'abord son ambition à satisfaire au goût de son époque, ne cherchant rien de plus qu'à faire comme avaient fait ses prédécesseurs, comme le continuaient servilement ses contemporains.

L'on sait ce qu'était l'opéra italien au milieu

du XVIIIe siècle : une sorte de concert scénique d'où était exclu tout intérêt dramatique et dont la principale raison était de mettre en valeur les voix et les talents des chanteurs. Une série d'airs reliés par d'insignifiants récitatifs et dont l'ordre, les mouvements, les formes surtout, étaient prévus, réglés, dosés par avance, telle était la trame sur laquelle le musicien était invité à broder son œuvre. Métastase, poète lauréat, était l'homme qui avait le mieux su réaliser l'idéal littéraire de ces sortes de compositions, toutes d'extérieur, où les fleurs d'une rhétorique brillante étouffent le cri du cœur. Tous les musiciens de son temps furent obligés d'en passer par ces conventions et ces exigences : il en résulta que pas un ne produisit une œuvre durable. Haendel, qui écrivit près de cinquante opéras dans cette forme, n'aurait laissé que la renommée d'un musicien de second ordre s'il n'avait, en outre, produit ses oratorios ; et ce n'est ni *la Clémence de Titus*, ni même *Idoménée*, qui ont rendu Mozart immortel, mais *Don Juan*, *Figaro*, *la Flûte enchantée*, conçus suivant une autre esthétique.

Gluck passa donc la plus grande partie de son existence à mettre ou remettre en musique, dans les formes convenues, les poèmes de Métastase ou de ses émules et, pas plus que les autres,

il ne réussit à donner la vie à un genre mort. Il commença ce métier en 1741, et, malgré des efforts de plus en plus vigoureux pour secouer le joug, ne put guère s'empêcher, jusqu'aux environs de 1770, d'obéir aux exigences impérieuses de l'opéra italien.

Après cette dernière date, et comme il était déjà près d'atteindre soixante ans d'âge, il recommença sa vie. On le vit tourner le dos à l'Italie, et, lui Allemand, donner la préférence à la France, dont il aimait l'esprit libre et dont les traditions musicales étaient plus conformes aux aspirations de son génie. En cinq ans, de 1774 à 1779, il y créa pour l'avenir cinq chefs-d'œuvre qui, à la vérité, sont tout Gluck. Ces cinq œuvres, comme ces cinq années, semblent donc compter seules dans sa production comme dans sa biographie. Aucune autre de ses partitions n'est connue du public; et si les diverses particularités de sa vie parisienne ne sont point ignorées, l'on n'a généralement, sur le reste, que des notions assez sommaires.

L'on imagine pourtant bien qu'un homme tel que Gluck n'est pas resté sans rien faire pendant soixante ans. Au contraire, cette longue période de sa vie fut un long acheminement vers la réalisation d'un idéal qui se forma peu à peu en

lui. Préparation laborieuse, mais dont le résultat fut admirable et qu'il ne saurait manquer d'être du plus haut intérêt d'étudier dans tous ses détails.

L'étendue restreinte de ce livre ne nous permettra pas de suivre ce progrès pas à pas, non plus que de retracer toutes les circonstances de la vie de Gluck, intimement liées pourtant au développement de son œuvre. Puisqu'il faut nous borner, nous nous en tiendrons à présenter sa biographie sous la forme réduite d'un simple *curriculum vitæ*, au cours duquel les principales œuvres apparaîtront, chacune à sa place et à son tour, jalonnant les diverses étapes de la carrière du musicien et montrant, par leur succession, les progrès accomplis pendant la période d'élaboration, ainsi que l'aboutissement définitif.

Quant à la méthode suivie dans cet examen, nous devrons considérer que les cinq chefs-d'œuvre français de Gluck — les deux *Iphigénies*, *Orphée*, *Alceste* et *Armide* — sont connus par les lecteurs de cette étude : ce sont, les classiques par excellence, et il serait mal séant, en plein vingtième siècle, d'avoir l'air de les découvrir! Mais il n'en est pas de même pour sa production antérieure : celle-ci est complètement inconnue ; elle aura donc besoin d'être

présentée tout d'abord, à l'aide de descriptions et d'analyses. C'est à quoi nous nous appliquerons de notre mieux, choisissant, dans chacune des époques de cette période préparatoire, l'œuvre qui nous aura paru la plus caractéristique.

Nous voici donc arrivés à l'heure des débuts de Gluck. Il a, pendant plusieurs années passées silencieusement en Italie, perfectionné sa technique (qui n'est d'ailleurs pas encore très avancée et ne sera jamais très savante), et s'est familiarisé avec les formes musicales en usage : de celles-ci, pour le moment, il ne songe pas à s'écarter, et ne demande qu'à faire des opéras comme tout le monde. Il se sent prêt enfin à se lancer dans la carrière, et, dès qu'il y est entré, manifeste une surprenante activité. En trois années, il produit dix opéras (dont deux pour partie seulement) qui sont représentés dans les plus grands théâtres de l'Italie septentrionale. En voici l'énumération :

Artaserce, Milan ; 1re représentation, 26 décembre 1741 ;

Demetrio, Venise, mai 1742 ;

Demofoonte, Milan, 26 décembre 1742 ;

Tigrane, Crema, printemps de 1743 ;

Arsace (un acte sur trois), Milan, décembre 1743 ;

Sofonisba, Milan, 13 janvier 1744 ;

La Finta schiava (quelques airs), Venise, printemps de 1744 ;

Ipermestra, Venise, octobre 1744 ;

Poro, Turin, 26 décembre 1744 ;

Ippolito, Milan, 31 janvier 1745.

Toutes ces partitions ont disparu, sauf une, *Ipermestra* (au British Museum). On a pu reconstituer en outre, grâce à un précieux recueil d'airs de Gluck (à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris), la totalité de *Demofoonte*, moins l'ouverture et les récitatifs [1]. Pour les autres, il n'en subsiste que des fragments épars.

Prenons pour type de la production de Gluck à cette époque ce *Demofoonte*, que nous pouvons lire dans l'unique document qui nous l'a transmis, et qui est le troisième opéra de l'auteur d'*Orphée* [2].

Mais, avons-nous dit, les récitatifs manquent. N'est-ce pas là une grave lacune, et qui nous interdit la connaissance de l'œuvre dans son intégralité? — La vérité est que cela n'est rien. Nous connaissons assez le style du récitatif d'opéra italien au XVIIIe siècle pour savoir que, comme musique, il n'y a là qu'une notation

1. Voir le *Catalogue thématique des œuvres de Chr.-W. v. Gluck*, publié par ALFRED WOTQUENNE, p. 186.

2. Du premier opéra de Gluck (*Artaserce*), il ne reste qu'un air, et cinq du second (*Demetrio*).

indifférente et formulaire de paroles, sans accent comme sans contour. Ah ! combien l'Italie avait oublié ses origines musicales, celles du moins de cet opéra dont elle était si glorieuse et qui, en effet, était né chez elle, environ cent cinquante ans avant la venue de Gluck ! La langue musicale avait bien changé ; enrichie par certains côtés, elle avait perdu le secret de ce beau style récitatif qui constituait à lui seul toute la musique du primitif opéra florentin et que Monteverdi rehaussa de ses audacieuses et parfois déconcertantes harmonies. L'école napolitaine, qui imposa sa norme à tout le XVIII[e] siècle musical, avait pris à tâche d'éliminer du récitatif tout ce qui est vraiment musique, pour le reporter exclusivement sur les airs. Si grand était son dédain qu'elle ne le jugeait même pas digne d'un accompagnement sérieux : quand un air était fini, l'orchestre s'arrêtait, laissant au clavecin, soutenu par de lourdes basses, le soin de maintenir dans le ton les voix récitantes en plaquant quelques accords; après quoi, le tour d'un nouvel air étant revenu, les instruments rentraient et attaquaient une ritournelle, marquant bien qu'en cet endroit seulement la vraie musique allait commencer.

Gluck, lorsqu'il écrivit *Alceste* et sa préface,

ayant passé vingt-cinq ans de sa vie à écrire dans cette forme obligatoire, pouvait donc en être à bon droit lassé, et c'est en pleine connaissance de cause que, parmi les articles de sa protestation célèbre, il put inscrire celui-ci : « Il ne faut pas laisser dans le dialogue une disparate tranchante entre l'air et le récitatif. » Antérieurement à sa réforme cette disparate était absolue.

Consolons-nous donc de la perte des récitatifs que Gluck écrivit pour ses premiers opéras, et tenons-nous-en à ses airs, où nous avons chance de trouver des qualités plus personnelles.

Les personnages du poème de *Demofoonte* appartiennent au cycle de l'épopée homérique. Démophoon, fils de Thésée et roi d'Athènes, est cité parmi les guerriers qui prirent part au siège de Troie. Au retour de la guerre, il épousa une princesse de Thrace ; la tragédie de Métastase nous le montre roi de ce pays.

Par une double réminiscence de la légende du Minotaure et de celle d'Iphigénie, la fable raconte que la Thrace est obligée par un oracle de sacrifier chaque année aux dieux une jeune vierge. Le sort a désigné pour victime Dircea, fille (ou crue telle) de Matusio, grand du royaume. Or, Dircea est unie par un mariage secret au prince Timante, fils aîné (ou cru tel)

du roi, et elle est mère. Après beaucoup d'explications, terminées par l'aveu de la situation (laquelle ne permet pas que Dircea soit sacrifiée, puisque le dieu exige une vierge), les deux coupables sont jetés en prison. Pourtant, le roi s'apaise. Mais voici qu'au moment où il va pardonner se produit le fatal coup de théâtre : Matusio, qui n'a rien vu, vient annoncer à Timante, en se réjouissant fort, que Dircea n'est pas sa fille, mais la fille du roi, laquelle lui fut confiée dès sa naissance pour des raisons qu'il est inutile d'approfondir. Mais alors, cette épouse, la mère de son enfant, c'est sa sœur !... Bien entendu, tout s'arrange, et l'on apprendra au dénouement cet autre secret : que Timante, de son côté, n'est pas le fils du roi, mais celui de Matusio. Les pères se repassent donc mutuellement leurs progénitures et tout le monde est content. A ces marionnettes chantantes s'ajoutent un autre fils du roi, Cherinto, qui, plus jeune que Timante, pensait n'être pas l'héritier du trône, et une princesse de Phrygie, Créuse, venue pour épouser Timante ; Cherinto en est amoureux ; mais comme elle veut être reine, elle ne saurait accepter l'hommage d'un cadet : le dénouement arrange encore cela. Un capitaine des gardes, castrat comme un *primo uomo*, chante aussi deux ou trois airs.

Est-il besoin, après cette analyse d'une pièce qui parvint à retenir l'attention du public et des artistes pendant trois quarts de siècle, de mettre en relief le caractère factice de l'opéra italien, si ses meilleurs produits sont ce que nous venons d'apercevoir ? Ces histoires de substitutions d'enfants sont d'un ridicule achevé et aucune impression de vie ne peut se dégager de si conventionnelles intrigues. Quant à la forme, elle ne vaut pas mieux que le fond. Des dialogues inertes, suivis d'airs parfois sans liaison avec eux, et recommençant vingt ou trente fois de suite, voilà tout *Demofoonte*, et voilà tout l'opéra selon Métastase. Même une situation exceptionnelle comme celle du sacrifice ne donne lieu à aucun agrandissement du style. Bientôt, pourtant, Gluck avec les *Iphigénies* et *Alceste*, Mozart avec *Idoménée*, vont montrer à quelle hauteur la musique d'opéra peut atteindre en traitant ces sortes de scènes : mais ici, ni le dialogue, ni la musique n'en subissent d'influence particulière ; l'action pourrait aussi bien se dérouler dans un vestibule, ou dans la chambre de la princesse, il n'y serait pas parlé autrement que dans le temple. Là, tandis qu'est préparé l'appareil religieux, si favorable à l'épanouissement de la musique, les comparses garnissent la scène, mais ils restent muets, car il n'y a pas de chœurs dans ces opéras ; pen-

dant ce temps, le long et insipide dialogue au clavecin continue à se dérouler à l'avant-scène, terminé par un air, qui n'a même pas l'avantage d'être un des plus caractérisés qu'il y ait dans l'œuvre. Tout cela est affreusement morne.

Nous voilà donc de plus en plus autorisés à ne voir dans l'opéra de Gluck qu'une collection d'airs. Et ici, au moins, nous allons trouver des satisfactions, qui parfois seront grandes.

Dès la première page de *Demofoonte*, nous nous trouvons en présence d'une réelle beauté.

En effet, après le dialogue obligé, l'opéra de Gluck commence par un air qui a grande allure. Il n'appartient pourtant pas à l'un des principaux rôles : c'est Matusio (ténor) qui le chante. L'orchestre, en exposant la ritournelle, et plus tard en concertant avec la voix, marque un rythme énergique, dont la continuité fait penser à l'emploi qu'en avait fait autrefois Kuhnau dans sa sonate descriptive du combat de David et Goliath, où la même figure est destinée à représenter la force et la jactance du géant. Ici le sentiment est un peu différent, mais non sans analogie : c'est la protestation indignée du père contre la contrainte où il est de trembler toujours pour la vie de son enfant ; et il y a, dans la musique de Gluck, un mélange de fermeté et d'angoisse dont le public italien n'avait dû trouver que peu

d'exemples dans la production antérieure de ses *maëstri*. Des accents plaintifs contrastent par moments avec l'allure impérieuse du mouvement général. Les cadences finales sont fortement dessinées, avec le caractère de l'affirmation. Ce premier morceau de l'opéra de Gluck serait digne d'être signé Haendel.

Toujours mis au bout des récitatifs, les autres airs continuent de se développer en un excellent style, les dessins vocaux concertant volontiers avec ceux des instruments, sans permettre ces libertés avec la mesure que les chanteurs aiment d'ordinaire à revendiquer. L'énergie domine dans cette musique. C'est de la musique de fer.

Mais voici, à la cinquième scène, un chant d'une beauté accomplie, par lequel le génie de Gluck apparaît déjà dans sa plénitude. Il appartient encore à un personnage de second plan, le jeune prince Cherinto, dont l'interprète à la création était une femme, Agata Elmi. Une voix de contralto solide et pleine est nécessaire à l'interprétation de cette plainte d'amour, aussi belle par la courbure de sa ligne mélodique que par son accent expressif. Et voyez comme Gluck sait déjà s'affranchir des conventions : il a jugé que le sentiment du personnage est trop pressant pour lui permettre d'attendre, comme il dit, « la

fin d'une ennuyeuse ritournelle » et, contre toute règle, il la supprime : le chant se déroule ainsi d'un même souffle, avec une aussi parfaite beauté que feront plus tard les mélodieuses cantilènes d'Orphée.

Et maintenant, nous allons voir s'affirmer cet art des contrastes qui forme une part du génie de Gluck : à cette plainte d'un amant désespéré va s'opposer immédiatement le chant d'une coquette qui se moque.

Nous ne pouvons songer à analyser ces airs un à un. Il y en a, avons-nous dit, vingt-cinq, plus un duo et l'ensemble final, tous bâtis dans la forme immuable de l'air à *Dà Capo* avec milieu. Mais cette forme mérite qu'on la décrive.

C'est d'abord une longue ritournelle, véritable exposition de concerto [1]. Lorsqu'elle est terminée, la voix se mêle au concert, se superposant à la trame instrumentale (généralement très peu compliquée) de l'orchestre, qui prend à tâche de reproduire aussi exactement que possible l'exorde précédemment joué à découvert. Le développement se poursuit tranquillement, en allant du ton principal à celui de la dominante.

1. Dans *le Maître de chapelle*, Paër, se souvenant des traditions du XVIIIe siècle, a fait la parodie de cette forme en composant pour l'air de bravoure de sa prima-donna un interminable prélude ; mais ce qu'un italien faisait alors dans une intention satirique, tous ses prédécesseurs l'avaient pratiqué le plus sérieusement du monde.

Parfois une longue vocalise prend place ici, et ce n'est pas toujours la moins bonne partie de l'air : tout au contraire, le meilleur de la substance musicale réside souvent dans ces longs dessins sans paroles, comme si l'auteur, débarrassé de la contrainte, pourtant si légère, du texte, en profitait avec joie pour s'ébattre ! En tout cas, ces sortes de mélismes ne sont pas des superfétations ni des broderies adventices, comme les roulades de l'opéra rossinien ; ce sont de véritables développements, où la voix, devenue elle-même instrument, se mêle à l'orchestre, pour aboutir en parfaite harmonie à la cadence, but final à atteindre. J'y crois apercevoir une influence lointaine des chants ornés de la musique grégorienne, qui ont tant de grâce, tant d'expression, tant de mystère.

Arrivée à ce point, la voix se repose pendant quelques mesures, remplies par l'orchestre, et, s'il se peut, par les bravos de l'auditoire ; puis elle repart, et après un nouveau développement symétrique au premier, sur les mêmes paroles, le discours musical revient au ton principal, enfin conclut.

Cette forme de l'air serait encore admissible si tout s'arrêtait là. Mais gardons-nous de l'espérer : nous n'en sommes encore qu'à la première partie ; il faut maintenant entendre la

seconde, pour laquelle d'autres vers ont été préparés (sur commande) par le poète. Cette seconde partie ou « milieu », écrite dans un ton voisin, est plus courte que la première. Les paroles y sont moins répétées. Parfois le mouvement est modifié : il devient lent au milieu d'un air vif, ou vif au milieu d'un air lent ; le cas, rare chez Gluck, est fréquent au contraire chez Haendel, qui trouve dans cette opposition des ressources dont il sait tirer bon parti.

Et quand cette seconde partie est terminée, on revient à la première, qui est recommencée d'un bout à l'autre, sans qu'il soit fait grâce d'une seule note ! Au contraire, les chanteurs en ajoutent de leur façon. Et cela se produit vingt-six fois au cours d'un opéra comme *Demofoonte*, — car le duo, lui aussi, est un morceau à reprise.

L'on comprend mieux, après l'exposé de règles si tyranniques, ce que voulait dire Gluck quand, dans sa préface d'*Alceste*, il déclarait se refuser à « arrêter un acteur dans la plus grande chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle », ou à « passer rapidement sur la seconde partie d'un air quand elle est la plus importante et la plus passionnée, afin d'avoir lieu de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première partie et finir l'air où peut-être ne finit pas le sens ». Il préten-

dait ainsi se soustraire à l'humiliation de voir son art assimilé à la besogne inférieure d'un manœuvre travaillant sur mesure, d'un tailleur chargé d'habiller, non pas même des corps vivants, mais des mannequins, et il exprimait justement son indignation dédaigneuse en concluant : « En somme, j'ai cherché à bannir tous ces abus contre lesquels depuis longtemps crient en vain le bon sens et la raison. »

Il fallait pourtant bien que les compositeurs s'ingéniassent à tirer parti de ces formes, puisque l'emploi leur en était ordonné. De fait, ces airs d'opéras n'étaient autre chose que des sonates vocales : il appartenait aux auteurs de les mettre en valeur par des oppositions analogues à celles de la musique instrumentale. A cette ordonnance purement musicale, Gluck s'entendait très bien : toute la partition de *Demofoonte* en témoigne. Les mouvements vifs et lents s'y entremêlent. Tantôt la voix chante presque à découvert, sur un accompagnement simple; tantôt au contraire elle concerte avec les instruments. Dans l'air de bravoure de la fin du premier acte, un de ces chanteurs extraordinaires comme en vit le XVIIIe siècle, Giovanni Carestini (sa voix avait l'étendue du ténor et du soprano tout ensemble, de *ré*^{2} à *sol*^{4}) luttait bravement avec les fanfares des trompettes et

des cors, et prolongeait dans le grave de longues tenues tandis que les violons faisaient circuler à l'aigu des dessins brillants aux notes nombreuses. Puis, à côté, Cherinto, le jeune prince que nous avons vu naguère si désespéré, chantait une tendre cantilène, dans le dessin de laquelle il nous semble reconnaître la jolie ligne mélodique du menuet sur lequel, aux Champs-Élysées, les Ombres heureuses ramènent discrètement Eurydice à Orphée. Matusio, qui avait si excellemment ouvert l'opéra par son premier air, en chante un autre, au troisième acte, qui ne lui cède en rien : un véritable morceau de situation, d'une rondeur joviale, presque comique, et cela est fort bien, puisque c'est par cet air que le vieillard vient révéler que Dircea est la fille du roi, pensant ainsi remplir d'aise tout le monde. La cantilène : *Misero pargoletto*, sur les vers de laquelle tous les compositeurs italiens d'alors ont exercé leurs grâces, et l'unique duo, dont la plupart ont fait la musique plus aimable que pathétique, sont traités par Gluck en un sentiment de gravité qui fait pressentir le style de la tragédie future.

L'analyse que nous venons de faire de cet opéra suffit, pour l'instant, à donner une idée de l'art que Gluck pratiqua pendant la première partie de sa carrière : l'examen des autres

œuvres énumérées ne ferait que confirmer les observations fournies par *Demofoonte*.

Ces premiers opéras sont remarquables par l'abondance de l'invention, la netteté, parfois un peu sèche, des contours mélodiques, l'audace du dessin, la hardiesse des traits de virtuosité. Certains chants ont une grâce qui déjà fait pressentir les séductions d'*Armide* et d'*Orphée*. Pourtant, l'inspiration est encore contenue et ne s'abandonne pas volontiers. La teinte générale est grise. Bref, Gluck a encore bien des qualités à acquérir pour devenir le maître qu'il sera plus tard.

Heureusement, il a le temps devant lui : sa carrière ne fait que commencer, et nous savons déjà qu'elle sera longue. Trente ans de réflexions et de pratique assidue d'un art sont assez pour transformer un homme ; l'auteur des *Iphigénies* sera tout autre que celui de *Demofoonte*.

Tout autre ? Cela n'est pas si sûr ! Assurément, lorsqu'il produira son œuvre finale, Gluck ne conservera pas les formes auxquelles il s'est asservi à son début, et qu'il n'a pas créées. Mais ce qui est vraiment lui-même subsistera : nous allons bien le voir.

Au troisième acte d'*Armide*, la magicienne chante l'évocation superbe : « Venez, venez, Haine implacable ! » Des cors font retentir un

appel rauque, scandant avec force les deux notes élémentaires de l'harmonie, tonique et dominante, puis ils éclatent en une fanfare à laquelle se mêle la voix. Plus loin, deux hautbois s'unissent, puis s'écartent, formant une dissonance qui est comme un cri de souffrance aiguë, tandis qu'Armide clame, sur un ton de désespérance : « Sauvez-moi de l'amour ! Rien n'est plus redoutable ! » C'est là un moyen d'expression très particulier à Gluck, qui en a fait bon usage dans ses compositions les plus achevées.

Or, ouvrons le recueil d'airs où nous avons trouvé l'œuvre de sa première période. Un certain air de *Tigrane* : « *Presso l'onda d'Acheronte* », est, lui aussi, une invocation aux divinités infernales, et, constatation inattendue, c'est la même musique que celle d'*Armide* ! Les détails d'écriture, certes, ont été modifiés, perfectionnés, épurés ; mais ce n'en est pas moins, en 1743, dans le quatrième opéra de Gluck, écrit pour une petite ville de la province italienne [1], la composition qui sera reproduite dans l'œuvre de sa puissante maturité. Tout y est : l'appel alterné des cors et hautbois, la fanfare sur l'accord parfait, l'âpre dissonnance des hautbois,

1. On a cru pendant quelque temps que la première forme de cet air de Gluck était fournie par son opéra d'*Artamène* ; mais des découvertes récentes ont établi que cet opéra est *Tigrane*.

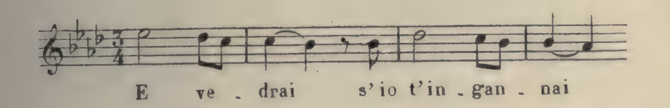
enfin le plan général et toutes les parties caractéristiques qu'il contient.

Mystères capricieux du génie! Voilà qu'*Armide* nous offre encore un autre morceau que Gluck s'est emprunté à lui-même, le reprenant à une œuvre de cette première période. Un air de *Sojonisba* commence ainsi :



Nous y reconnaissons le véhément dessin des instruments à cordes et l'appel alterné des voix et des instruments dans le duo : « Esprits de haine et de rage ! » Comme pour l'invocation à la haine, le développement entier confirme l'iden-

tité. Il n'est pas jusqu'au « milieu » de l'air où nous ne retrouvions encore des accents connus :



Ces quatre mesures offrent le dessin, parfaitement formé, du chœur d'*Orphée* : « Eurydice va paraître ».

Ainsi, les traits qui caractérisent Gluck jusque dans ses œuvres les plus définitives se trouvent déjà indiqués, mieux que cela, nettement dessinés à plusieurs places dans les premiers essais de sa jeunesse. A travers les métamorphoses par lesquelles il passera, nous entrevoyons un génie qui restera toujours identique à lui-même. Sa nature musicale est une ; s'il est vrai qu'en apparence elle aura à subir la fluctuation de tendances successives, c'est elle pourtant qui commandera toujours et présidera à l'évolution générale. Au moment de l'effort que nous considérons ici, le jeune artiste en est encore aux tâtonnements du début ; mais son instinct le guide si justement que, dans trente-cinq ans, il reviendra souvent toucher à son point de départ, et empruntera à ses productions premières les matériaux dont il formera l'édifice complet destiné à faire l'admiration de la postérité.

Telle est, très ignorée jusqu'à ce jour, et pour la première fois étudiée avec l'attention qu'elle mérite, l'œuvre de la trentième année de Gluck. Nous y avons constaté un singulier mélange d'hésitation et d'assurance. La sincérité n'y est pas douteuse ; mais elle ne craint pas de se laisser influencer par des exemples du dehors. Il est manifeste qu'à ce moment de sa vie Gluck recherche principalement ce qui doit le mettre hors de pair, et pour tout dire, le succès. Venu en Italie à l'époque du grand prestige de l'art de ce pays, il ne prétend qu'à faire de la musique italienne : il en accepte les formes consacrées, et fait de son mieux pour s'y façonner.

Mais voilà que, sans qu'il le veuille, il se trouve incapable de tomber au rang d'un vulgaire imitateur. Trop robuste est sa nature : il a beau faire, la musique qu'il compose sur des paroles de Métastase reste, malgré tout, celle dont il a apporté l'inspiration de son pays d'origine.

Mais en même temps il nous semble apercevoir en lui des qualités que nous chercherions en vain dans l'art de l'Allemagne, non plus qu'en celui de l'Italie : un souci de logique, une aptitude à exprimer un état d'âme, à donner, par un rythme ou une tournure de phrase, l'impression d'une physionomie, à composer, en un mot, une musique de caractère. Cette autre tendance, il

semble bien que nous en pourrions reconnaître quelques traits si nous regardions ailleurs : c'est celle de l'esprit français, et que nos auteurs nationaux n'avaient pas laissé de manifester déjà en quelques circonstances. Le génie puissant qui lui devait donner sa consécration définitive ne s'était pas encore révélé. Mais patientons quelque trente ans : celui qui n'est aujourd'hui que l'auteur de *Demofoonte* et de *Sofonisba* doit être le messie qui viendra régénérer la musique française. Le pays qu'il aura à conquérir lui est encore inconnu ; mais voyez : il fait déjà des provisions pour ses campagnes à venir !

Et précisément voici que, pour la première fois, il va toucher le sol de la France, théâtre futur de son triomphe. Dix ans presque entiers passés dans la Haute-Italie, autant d'opéras écrits pour les mêmes villes, c'était beaucoup pour la coutume et pour les caprices du public. Il était temps que Gluck allât voir d'autres pays.

Il alla en Angleterre, appelé par un engagement, et d'abord passa par la France, où il séjourna pendant la plus grande partie de l'année 1745.

A Londres, il se retrouva dans un milieu musical de tout point semblable à celui qu'il venait de quitter : chanteurs italiens, opéras

italiens, répertoire à la Métastase, enfilade d'airs *Da Capo* : rien de changé à ses habitudes. Docile, il se mit à recommencer sa besogne coutumière. On lui fit mettre en musique deux opéras : *La Caduta de' Giganti* et *Artamène* (représentés les 7 janvier et 4 avril 1746). Il y replaça ceux de ses airs qui avaient eu le plus de succès en Italie, faisant chanter aux personnages de la *Caduta de' Giganti* des musiques qui avaient servi pour *Tigrane*, *Ippolito* et *Ipermestra*, et à ceux d'*Artamène* les morceaux de *Sofonisba* et de *Demofoonte*.

A cette occasion, il fit une observation qui, à ce qu'il semble, n'était encore venue à l'esprit d'aucun des maîtres pour qui ces pratiques étaient choses courantes : c'est qu'une musique écrite pour une certaine situation et destinée à exprimer un sentiment déterminé perd son effet lorsqu'elle est mise à une autre place. Cette expérience fut le premier trait de lumière qui l'éclaira sur les véritables nécessités et les lois propres à la nature de la musique dramatique[1].

En outre, en écoutant les chants du peuple, il s'aperçut que la simplicité des formes est

1. La plupart des biographes ont rapporté cette circonstance à la composition d'un *pasticcio* d'airs de Gluck qui aurait été représenté à Londres sous le titre de *Piramo e Tisbe*. Cet ouvrage n'a jamais existé. Ce sont les opéras mêmes donnés par lui en Angleterre qui ont donné lieu aux observations relatées ci-dessus.

plus favorable à l'expression des sentiments naturels que l'art complexe des virtuoses. Il songeait encore à cette révélation vingt-cinq ans plus tard quand Burney, étant venu le voir à Vienne, évoqua avec lui les souvenirs de son passage en Angleterre : le voyageur confirme en effet que « la plupart des airs d'*Orphée* sont aussi simples, aussi naturels que des ballades anglaises. »

Mais le temps n'était pas encore venu où Gluck pouvait se soustraire à l'influence des préjugés. Il n'ambitionnait toujours que de s'imposer à l'attention du public, et pour cela les moyens les plus divers lui étaient bons. C'est ainsi qu'on le vit, dans des concerts à Londres, exécuter des concertos pour verre à boire accordés avec de l'eau ! Dans un tout autre ordre d'idées, notablement supérieur, il publia une suite de six sonates pour deux violons et basse, première œuvre de Gluck admise aux honneurs de la gravure. Il eut aussi avec Haendel, pendant son séjour en Angleterre, des relations qui ont été diversement commentées.

Il ne resta qu'un an dans l'île ; à la fin de 1746 il avait débarqué à Hambourg. Il continua sa vie errante en Allemagne, cherchant quelque ville où il pût être appelé à écrire l'opéra de la saison. Au printemps de 1747, on le vit à Dresde et à

Pillnitz, où, le 29 juin, il donna un *dramma per musica* en deux parties, *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*, à l'occasion d'un double mariage princier. Car, en Allemagne, l'opéra est bien moins un spectacle public qu'un divertissement de cour : nous verrons donc maintenant Gluck donner le meilleur de son temps à satisfaire aux exigences de ce nouveau genre.

Vers le même temps, son père mourut. Il retourna en Bohême pour recueillir son modeste héritage ; puis, étant sur le chemin de Vienne, il y revint, après dix ans d'absence, et dès lors fit de la capitale autrichienne son principal centre de résidence. Sans plus attendre, il donna à l'Opéra impérial une *Semiramide riconosciuta*, pour l'anniversaire de naissance de Marie-Thérèse (14 mai 1748). Mais au printemps suivant, il était de nouveau bien loin : il avait accepté le place de Kapellmeister dans la troupe d'opéra de Mingotti ; il s'en fut, avec elle, jusqu'en Danemark où, à l'occasion de la naissance d'un prince, il fit représenter *la Contesa de' Numi* au château de Charlottenbourg (9 avril 1749). Puis il rentra à Vienne et s'y fiança ; mais, l'accomplissement du mariage souffrant des difficultés, il alla passer à Prague le carnaval de 1750, pour lequel il composa *Ezio*. Il se maria enfin, le 15 septembre 1750, avec Marie-Anna Pergin, fille

d'un riche commerçant dont la mort, survenue fort à propos, lui permit de réaliser son rêve d'hyménée, — car c'était le père qui, l'année précédente, s'était opposé à leur union.

L'année 1751, fait rare dans l'histoire de Gluck, ne fut marquée par la composition d'aucun ouvrage : sans doute ses nouvelles amours le retinrent à Vienne et l'empêchèrent de travailler. Mais en 1752, le voilà de nouveau en route : à Prague, au carnaval, pour y donner *Issipile*; à l'automne, à Naples, où, le 4 novembre, est représentée *La Clemenza di Tito*. Le succès de cette œuvre dans la ville qui passait alors pour la capitale de la musique en Italie attire de plus en plus l'attention sur lui. A son retour à Vienne, il devient Kapellmeister du prince de Saxe-Hildburghausen, dont le palais était un centre musical en grand renom. Il écrit pour ses concerts des symphonies — avant Haydn. Il compose, pour des fêtes offertes à l'Impératrice et à la plus haute société de Vienne, de petits opéras qu'interprètent les plus brillants virtuoses : *Le Cinesi* (24 septembre 1754), *La Danza* (5 mai 1755), ou de simples ballets : *l'Orfano della China*, *Alessandro*. Bientôt l'Opéra impérial donnera de lui un nouvel ouvrage, l'*Innocenza justificata* (8 décembre 1755), un seul acte, mais dont l'allure tragique s'accordait heureusement avec le

progrès que son génie continuait peu à peu d'accomplir. Un peu plus tard ce sera un ballet d'action, sur un sujet illustre : *Don Juan* (1761).

Entre temps, on le retrouve à Rome, où l'Argentina donne son *Antigono*, le 9 février 1756. A son séjour dans la Ville éternelle, il gagna une distinction dont il parut très fier : le pape le fit chevalier de l'éperon d'or ; désormais, il fut le Chevalier Gluck ! Partout les honneurs lui survenaient, et la fortune continuait à lui sourire. A Vienne, il fut nommé Kapellmeister de l'Opéra : il se trouva ainsi maître de la situation musicale à la Cour et à la ville. Il avait, semblait-il, réalisé le *summum* des ambitions permises à un artiste de son temps.

Pourtant, il était encore bien éloigné du but auquel il devait atteindre en continuant sa marche en avant : l'on peut assurer sans crainte qu'à ce moment il ne le distinguait même pas.

Toujours étroitement enfermé dans les conventions de l'opéra italien, Gluck, ayant dépassé la quarantaine, n'en était pas encore venu à dégager le vrai principe de la musique dramatique : les progrès qu'il accomplissait par la pratique journalière de son art étaient d'ordre purement musical. Il ne répugnait aucunement à consulter les goûts des divers publics auxquels il avait affaire : si ce goût était bon, c'était tant

mieux; il donnait alors à son style des soins particuliers. C'est ainsi qu'une de ses meilleures œuvres pendant cette période est *Ezio* qu'il écrivit pour Prague, la ville qui devait faire fête à Mozart, et dont la culture musicale était bien connue de lui-même : on y constate un souci de soigner l'écriture orchestrale et harmonique qui n'est certes pas le fait des opéras italiens de ce temps-là. Dans *la Clemenza di Tito*, où Cafarelli chantait le rôle principal, Gluck s'appliqua à atteindre au plus haut style du chant italien, et il y parvint. L'air : *Se mai senti spirarti sul vulto*, qui lui valut une grande renommée, est d'un grand souffle, et l'inspiration s'y soutient et s'y renouvelle avec cette abondance dont il fut un des seuls à posséder le secret. En revanche, si l'on en juge par *Antigono*, il apparaîtra que le goût des Romains était fort mauvais, car cet ouvrage est assurément celui qui révèle la moindre préoccupation d'art : collection d'airs d'un éclat factice, plein de gros effets, et, au point de vue de la convenance scénique, tournant le dos au sens commun plus délibérément qu'aucun autre opéra.

A Vienne, c'était la virtuosité qu'on prisait par-dessus tout. Gluck composa donc pour cette ville une grande quantité d'airs remplis des traits les plus brillants, et qui ont les meilleures qua-

lités du genre, si éloigné que ce genre fût de celui du vrai Gluck. Il parvient à en obtenir parfois des résultats dignes d'un art sérieux et de lui même. L'*Innocenza justificata*, par exemple, contient quelques pages où s'affirme son véritable génie. Pourtant, ce simple acte n'avait d'autre destination que de faire briller une cantatrice, la Gabrielli : celle-ci, sur dix morceaux dont se compose la partition, en avait cinq dans son rôle. La plupart, on le devine, ne sont que prétextes à roulades. Mais, dans une situation vraiment dramatique, Gluck ne put s'empêcher d'élever son style.

Le sujet de l'*Innocenza justificata*, c'est celui de *la Vestale*, illustré plus tard par Spontini. Or, au moment où la prêtresse — innocente ici — est accusée d'avoir trahi ses vœux, un chant se dégage et surgit des broderies adventices : c'est une prière que la vestale adresse à la *Casta diva*, cantabile du plus beau style expressif, et si bien accordé à l'action scénique que, le drame l'exigeant, il est interrompu brusquement avant d'être amené à sa cadence : procédé fort usité aujourd'hui, mais dont il se pourrait bien que ce fût là le premier exemple historique. Mieux encore, le chœur, au lieu de s'en tenir, comme c'était son rôle habituel, à répéter quelques plates ritournelles, prend une part directe à la scène,

réclamant le châtiment de l'infidèle, criant ses menaces, sa colère, concluant enfin, quand le miracle est accompli, par un chant d'actions de grâces. La musique, à la vérité, n'en est pas bonne ; mais il n'importe : voilà pour la première fois, nettement manifestée par un compositeur d'opéras italiens, la volonté de faire du drame musical autre chose qu'un concert en costumes, et des morceaux de chant autre chose que des sonates vocales.

C'est à quoi nous verrons Gluck s'employer désormais avec une ténacité qui aura, trop souvent encore, à céder devant les obstacles.

Il continue d'ailleurs à faire ses provisions musicales pour l'avenir. Son bel air de la *Clemenza di Tito* : « *Se mai senti* », deviendra, dans vingt-sept ans : « O malheureuse Iphigénie ! » *Ezio* montre le premier essai d'une combinaison de dessins instrumentaux concertant avec la voix, qui, déjà replacée dans *Antigono*, constituera l'élément principal de l'air d'Orphée aux Champs-Elysées, dans l'*Orfeo* italien d'abord, puis, après un quatrième remaniement, dans l'*Orphée* français définitif. D'autres thèmes, parfois de simples dessins, reparaîtront encore dans *Telemacco* dans *Alceste*, dans *Armide*, etc.

Pendant quelques années, Gluck va être tout

occupé à cultiver un genre de musique dramatique qui n'est pourtant pas celui auquel il devait le plus fortement imprimer la marque de son génie : il se fait compositeur d'opéras-comiques. Cet intermède dans sa carrière ne s'étend pas sur moins de six années, de 1758 à 1764 (il est vrai qu'*Orphée* appartient déjà à la fin de la même période).

Ce fut sous l'influence du comte Durazzo, intendant général des théâtres de Vienne, qu'il tenta cette acclimatation du genre qui n'était pas encore dénommé « essentiellement français », et dont les premiers essais, nullement négligeables assurément, furent faits parallèlement et simultanément à Vienne et à Paris. Durazzo, en correspondance avec Favart, se faisait envoyer de France les pièces du théâtre de la Foire ; il les faisait remettre en musique par Gluck, gardant souvent quelques-uns des airs français originaux ; et voici à quelles œuvres le futur auteur d'*Alceste* dut attacher son nom :

L'Ile de Merlin, d'après un vieux scénario de Le Sage et d'Orneval, représenté pour la première fois, avec la musique de Gluck, à Schönbrunn, le 3 octobre 1758 ;

La Fausse esclave, même année ;

L'Arbre enchanté, poème de Vadé, 3 octobre 1759 ;

Cythère assiégée, poème de Favart, même année ;

L'Ivrogne corrigé, 1760 ;

Le Cadi dupé, 1761 ;

La Rencontre imprévue, janvier 1764.

Ce sont là les pièces dont Gluck avait composé la musique, soit en totalité, soit pour la plus grande partie. Il mit aussi la main, soit pour quelques remaniements, soit pour ajouter quelques airs nouveaux, aux *Amours champêtres*, au *Chinois poli en France*, au *Déguisement pastoral* et au *Diable à quatre*.

Or, si nous rapprochons ces dates de celles de l'histoire de l'opéra-comique français, nous serons amenés à faire une nouvelle constatation tout à l'honneur de l'esprit d'initiative dont Gluck a déjà donné maint autre témoignage.

En 1758, année où il écrivit la musique de *la Fausse esclave* et *l'Ile de Merlin*, ni Monsigny, ni Philidor (les deux premiers maîtres que l'on puisse nommer dans l'ordre du temps comme représentants de notre école française d'opéra-comique) n'avaient encore rien donné au théâtre : leur début à tous deux date seulement de l'année suivante (1759) avec *les Aveux indiscrets* (7 février) et *Blaise le savetier* (9 mars). A peine l'année d'avant peut-on citer Duni, qui avait donné, à la Foire Saint-Laurent de 1757, *le Peintre*

amoureux de son modèle, où les vaudevilles se mêlent à ses airs nouveaux, comme dans les premiers opéras-comiques de Gluck. Grétry n'entrera en scène que dix ans plus tard, en 1768. Il faudra attendre jusqu'à 1769 pour que Monsigny produise l'œuvre vraiment significative qui consacrera le genre, *le Déserteur*.

Bref, pendant les années où Gluck écrivait pour la cour de Vienne l'ensemble des ouvrages énumérés, à Paris l'opéra-comique en était encore à sa période de tâtonnements et d'obscurités. Et si quelque historien de l'opéra-comique voulait compter Gluck parmi les créateurs du genre, il provoquerait peut-être l'étonnement de certains lecteurs, mais il ne dirait rien qui ne fût rigoureusement exact.

Nous ne pouvons songer à examiner ici l'ensemble de cette production. Résumons au moins, pour en avoir une idée, la dernière œuvre qui en fait partie, *la Rencontre imprévue* ou *les Pèlerins de la Mecque*. C'est un excellent opéra-comique, plein de musique, et très varié de tons. La pièce de la Foire (remontant à 1726) avait été rajustée et mise au goût du public viennois par un certain Dancourt, comédien, auteur à ses heures. Mais la plupart des ariettes nouvelles furent écrites sur les anciens vers faits pour être chantés en vaudevilles. Et ce ne dut point être un

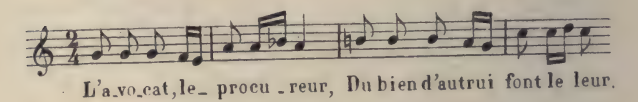
spectacle ordinaire que celui de Gluck, obligé par ses fonctions de mettre en musique tel couplet rythmé sur la coupe de l'excellente chanson à boire : « Quand la mer Rouge apparut », avec ses joyeuses répétitions de syllabes : « Il la pa pa pa, il la sa sa sa, il la passa toute », et traçant gravement, de la même plume qui venait d'évoquer les Ombres heureuses, l'air nouveau sur lequel il voulait faire chanter : « Me mettre en caca, me mettre en pipi, en capilotade... »

Les petits airs en forme de danse sont en grand nombre dans la partition. Certains devinrent populaires à Vienne, comme devaient l'être plus tard ceux de Papageno et Monostatos dans la *Flûte enchantée* : c'est en effet la même note viennoise, qui, par une sympathie naturelle à l'esprit des deux aimables capitales, ne devait pas avoir de peine à plaire à Paris. L'air à trois temps de Rezia : « Maître des cœurs », autant valse lente que menuet, a toute la grâce de celui de la Naïade, dans *Armide*, dont il est l'excellent prototype ; il n'a rien perdu de son charme ni de sa saveur.

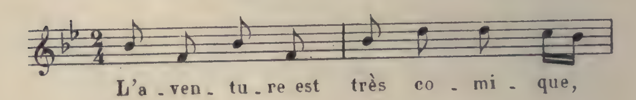
Et ce n'est pas seulement aux chansons et aux danses de la ville que Gluck a demandé leurs rythmes favoris. Nous savons qu'il n'a jamais dédaigné l'art populaire : il va nous donner un nouveau témoignage de cette préférence. Un des

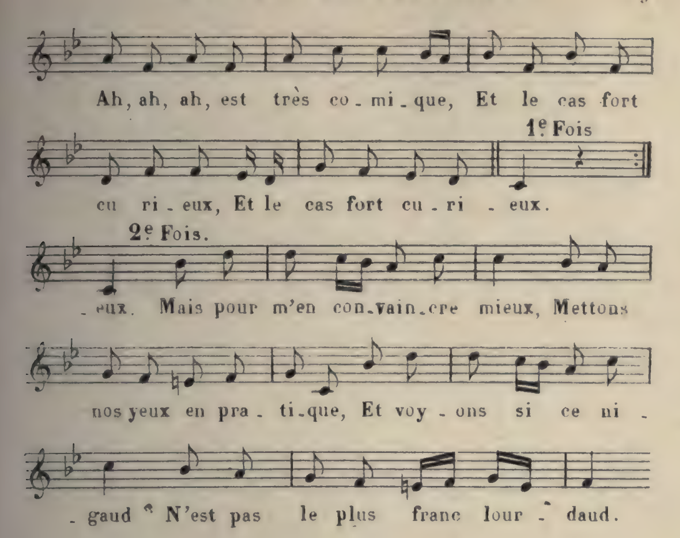
premiers airs de *la Rencontre* semble être une transcription de quelque danse bohémienne. C'est un personnage comique, le Calender, qui le chante sur des paroles en jargon : « Castagno, pista fanache ». De même que les philologues trouvent parfois dans le patois des comédies de Molière ou des farces de l'ancien temps d'intéressants sujets d'observations, de même nous serions en droit de voir dans cet air de *la Rencontre imprévue* un exemple, le premier noté sans doute, de la musique tzigane : on y retrouve la plupart de ses formules favorites.

Les précédents opéras-comiques auraient pu nous fournir des exemples de thèmes rythmiques manifestement inspirés par les danses populaires. La polka, devenue danse de salon au XIXᵉ siècle, était longtemps auparavant dansée en Bohême. Qui sait si ce n'est pas un souvenir de sa jeunesse que Gluck nous a transmis en introduisant dans l'*Ile de Merlin* un thème tel que celui-ci :



Ou cet autre, dans l'*Arbre enchanté* :



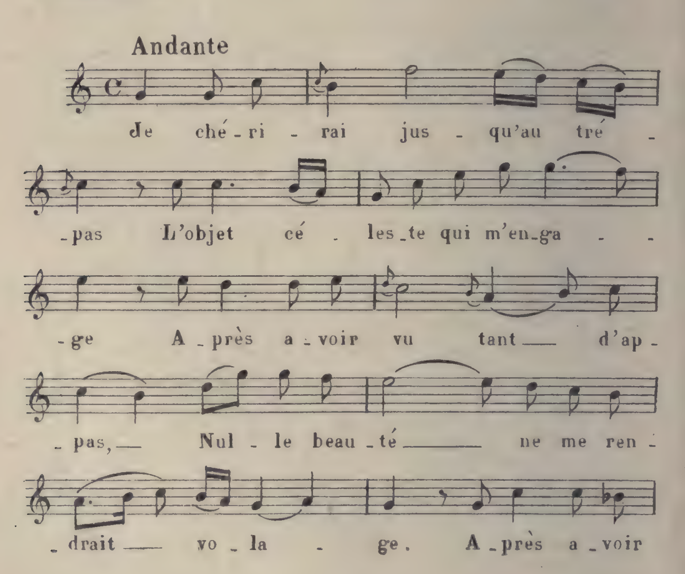


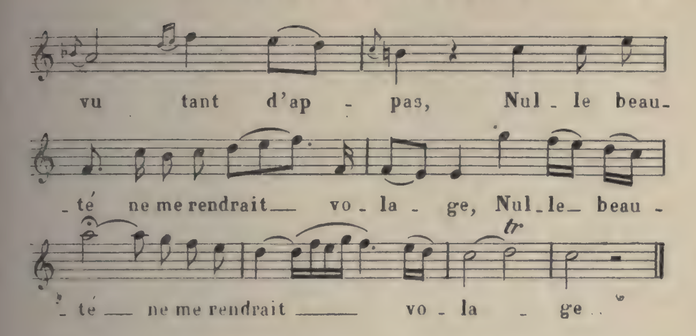
Il est manifeste que cette musique ne ressemble en rien à « Divinités du Styx ! »

Reprenons l'examen de *la Rencontre*. Un personnage d'artiste fou, comme doivent être nécessairement les artistes de comédie dans l'ancien répertoire, donne lieu à des imitations musicales dans lesquelles Gluck devait exceller : il peint par les sons les mouvements de la jalousie, de la colère, le feu de l'inspiration, le tumulte de la tempête et le calme qui la suit. Le dernier air de cette série : « Un ruisselet », est un joli paysage musical, frais et clair, réellement suggestif, faisant, malgré la simplicité des moyens, songer à l'air du sommeil de Renaud : « Plus

j'observe ces lieux... Un fleuve coule lentement... » La pochade tracée pour l'opéra bouffe est la lointaine ébauche du chef-d'œuvre.

La Rencontre imprévue contient enfin des parties expressives par lesquelles le génie de Gluck s'exhale dans toute sa sincérité. Celles-ci appartiennent au rôle du jeune prince amoureux, dont le rôle se compose de cantilènes du meilleur style, nous pouvons même dire d'un grand style. Comme exemple, voici l'exposition d'un de ces chants, dont les dix-huit mesures se déroulent sans superfétation ni redites et avec autant d'élégance extérieure que de sentiment intime et d'abandon.





Par cet ensemble d'œuvres d'un goût nouveau, Gluck connut le succès tout aussi bien qu'avec les opéras italiens de sa période antérieure.

Burney raconte, d'après un propos de table qu'il recueillit de sa bouche et nota le soir même, qu'après la représentation d'un de ces opéras-comiques à Schwetzingen (c'est donc *Cythère assiégée*, le seul qu'il ait donné sur le théâtre de cette résidence), l'Électeur Palatin, frappé par la beauté de la musique, en fit demander l'auteur; et sur la réponse que c'était un honnête Allemand qui aimait le bon vin vieux : « Eh bien, dit-il, il mérite qu'on lui en fasse boire ! » Et sur-le-champ il donna l'ordre qu'on lui en envoyât un tonneau, « non pas aussi gros que celui de Heidelberg, contait joyeusement Gluck, mais fort et plein d'un vin meilleur. »

II

L'ÉCLOSION DU GÉNIE

(1762-1774)

Cependant les triomphes de cette sorte ne suffisaient pas à l'ambition de Gluck. Il aspirait à monter plus haut.

Mais comment faire, alors qu'il était seul, pour accomplir la réforme de la musique dramatique dont les grandes lignes commençaient à se préciser dans son esprit? Sans doute, un siècle plus tard, un Wagner, par un colossal effort de génie, pourra réaliser en toutes ses parties une conception analogue, plus complexe et plus grandiose encore. Mais lui, le fils d'un pauvre garde-chasse de Bohême, où aurait-il pris l'instruction nécessaire pour être à la fois le poète et le musicien du nouveau drame lyrique?

La destinée voulut qu'il trouvât sur son chemin l'homme à qui était réservé l'honneur d'être

associé à Gluck pour l'accomplissement de sa grande œuvre.

C'était un conseiller impérial à la Cour des comptes des Pays-Bas, italien d'origine, né à Livourne, et s'enorgueillissant du titre de membre de l'Académie de Cortone. Dilettante passionné, il faisait des vers à ses heures de loisir, et s'était familiarisé avec le mécanisme de la poésie lyrique en publiant en France une édition, accompagnée d'une longue préface, des œuvres de Métastase.

Il se nommait Ranieri di Calsabigi.

Ce que furent les premières confidences échangées entre le poète et le musicien, nous ne le savons guère. Ils se querellèrent par la suite, et les réclamations de Calsabigi, impatienté de voir sa gloire éclipsée par celle de Gluck, ont jeté quelques lumières lointaines sur leurs rapports du début. Calsabigi affirme que c'est lui qui eut la première initiative de la réforme en apportant spontanément à Gluck le poème d'*Orfeo ed Euridice*, et en lui enseignant comment il fallait faire. Il exagère sans doute l'importance de ses conseils. Nous pouvons dire aujourd'hui, sans le diminuer en rien, que le principal mérite qu'il eut fut de n'avoir confié son ouvrage à aucun autre qu'à Gluck, car Gluck seul était capable d'en faire sortir les

résultats qui ont suivi. De fait, le meilleur de la production littéraire de Calsabigi fut ce qu'il consacra à Gluck, pour qui il écrivit, après *Orfeo*, les poèmes d'*Alceste* et de *Paride ed Elena* : en dehors de quoi, il ne fit rien qui vaille.

Gluck, qui, très certainement, avait fait de son côté le même rêve, accepta donc avec empressement un poème si différent de tous ceux auxquels il avait été obligé jusqu'alors d'associer sa musique. Il y voyait (ce sont ses propres expressions) « substituer aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sentencieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur, et un spectacle toujours varié ». C'était autre chose que ces poèmes qui « préfèrent l'esprit au sentiment, la galanterie aux passions, la douceur et le coloris de la versification au pathétique de style et de situation ». Ce qu'il lui fallait, à lui, c'était la possibilité d'écrire « un chant simple, naturel, toujours guidé par l'expression la plus vraie, la plus sensible ». Toutes ces qualités, il les trouvait dans le poème d'*Orfeo ed Euridice*. Ce fut donc avec joie qu'il en entreprit la composition.

Admirable sujet! Le plus merveilleusement approprié pour inspirer le génie du musicien! Où trouver un plus rayonnant symbole du pres-

tige de l'harmonie que ce mythe, à la fois naïf et profond, qui représente la musique comme investie d'un pouvoir tellement irrésistible qu'elle commande à la nature entière ? Car non seulement les éléments, les rochers, les bêtes féroces et les arbres des forêts sont soumis à son empire ; mais, par un stupéfiant prodige, ses accents magiques en arrivent à vaincre jusqu'à la mort !

On le retrouve à l'origine de toutes les élaborations de musique dramatique qui ont fait date. L'*Euridice* florentine de 1600 est le premier « drame en musique » des temps modernes. L'*Orfeo* de Monteverdi, venu sept ans après, annonce, par le progrès déjà accompli, quel avenir s'ouvre à cet art. C'est un *Orfeo* (de Luigi Rossi) que Mazarin offre aux Français pour leur montrer ce qu'est l'opéra, né dans son pays. Et c'est enfin par *Orfeo ed Euridice* que Gluck en affirme la vitalité, assurée désormais par lui pour toujours.

Le but des deux collaborateurs avait été d'élaguer toutes les végétations qui, dans l'opéra selon Métastase, avaient fini par étouffer toute vitalité : fleurs d'une rhétorique brillante, substituées, dans la poésie, à l'expression directe et sincère du sentiment ; et, dans la musique, ornements futiles, uniquement destinés à la virtuosité. Ce progrès fut accompli du premier coup,

par un commun accord entre Gluck et Calsabigi, non seulement dans les détails du style, mais encore et surtout dans la conception fondamentale.

Le drame est, en effet, de la plus rare simplicité.

Au premier acte, Orphée, entouré de ses compagnons et des compagnes d'Eurydice, se lamente avec eux sur la mort de l'épouse aimée. Resté seul, il s'abandonne à son désespoir. L'Amour lui annonce qu'il lui sera permis, au prix de l'épreuve que l'on sait, d'arracher Eurydice aux divinités infernales : il court la délivrer.

Au deuxième acte, il entre au Tartare, dont les habitants veulent arrêter sa marche. Il les charme par ses harmonieuses supplications ; il passe.

Maintenant il pénètre aux Champs-Élysées ; les Ombres heureuses lui rendent Eurydice ; il s'éloigne avec elle.

Au troisième acte, sur le chemin ténébreux qui va les ramener sur terre, Eurydice se désespère de sa feinte indifférence : il en est troublé au point qu'il oublie son serment. Eurydice meurt. La douleur d'Orphée s'exhale en de nouveaux chants. Mais l'Amour pardonne, et l'allégresse, succédant au deuil, s'exprime en des chœurs

de danse en l'honneur du pouvoir du dieu.

C'est tout. Pas le moindre épisode incident n'est surajouté à cette action, dont la volontaire simplification ne se dément pas un seul instant. L'opéra italien de Calsabigi est plus concis même que l'adaptation française, laquelle, sans d'ailleurs rien introduire d'étranger, a laissé prendre à la musique quelques développements de plus. L'Amour, au premier acte, n'y chante qu'un seul air, et Orphée, pour tout monologue au moment de descendre aux Enfers, n'a qu'un simple et bref récitatif accompagné par les instruments. Le tableau des Enfers n'est pas terminé par des danses. Dans celui des Champs-Élysées, l'admirable solo de flûte de la seconde version n'existe pas encore, non plus que l'air instrumental qui suit, ni le premier chant des Ombres heureuses : cet acte en est réduit à la seule introduction en *fa* majeur, immédiatement suivie du monologue d'Orphée, avec sa symphonie descriptive, et des deux reprises du second chœur des Ombres heureuses séparées par l'épisode scénique. Le ballet final est moins développé.

Dans ce cadre restreint, Gluck a fait tenir cependant le tableau le plus vaste, le plus complet, le plus animé, le plus varié de tons. Par une intuition admirable et un rare effort de génie, il est parvenu, en plein dix-huitième siècle, à

retrouver un véritable style de primitif. S'abreuvant à la source pure d'où découlent les principes immuables de toute pensée et de tout sentiment, il y a puisé, et il a infusé à l'art de son temps un renouveau de vie dont nul ne l'aurait cru capable.

Les moyens mis en œuvre dans *Orfeo* ne sont plus, en effet, ceux de l'opéra vulgaire. Tout ce qui est factice en est écarté. La virtuosité est bannie : la musique n'est plus faite pour l'acteur; celui-ci ne chante que lorsqu'il a à exprimer un sentiment vraiment lyrique.

Par contre, le chœur — le chœur antique — si complètement étranger, depuis un siècle et plus, à l'opéra italien, prend à l'action une part prépondérante. Ses plaintes autour du tombeau, dans le bois sacré, entrecoupées par les cris redoublés du désespoir d'Orphée : « Eurydice ! Eurydice ! » ont un accent funèbre et profond que l'on n'avait encore entendu qu'à l'église. Mais l'expression a quelque chose de nouveau : elle est humaine. Il y a une douceur mélancolique, un sentiment triste et en même temps un charme pénétrant dans ce chant qui s'élève à la fin de l'harmonieux développement, sur ces vers heureusement appropriés :

Come quando la compagna
Tortorella amorosa perde...

Par deux fois les instruments répondent à la déploration des voix, modulant après elles les mots : *Tortorella... amorosa...*, comme si le « poète des sons » eût voulu, par cette plainte amoureuse, évoquer la pensée du tendre roucoulement de l'oiseau cher à Vénus.

Le chœur des esprits infernaux, où les voix, après leur puissante attaque à l'unisson et en octaves, se mêlent à l'orchestre en des accords fortement accentués, est sans doute le chœur d'action le plus plein de vie qui eût été composé jusqu'alors. Son dialogue avec Orphée, ses répliques véhémentes, ses « Non ! » formidables, et ses derniers accents qui s'infléchissent et cèdent harmonieusement devant le triomphe de l'harmonie, tout fait de lui un personnage collectif qui vit et qui vibre. La beauté musicale en est singulière. Sa ligne fermement dessinée, son rythme ternaire, où les longues et les brèves s'entremêlent à intervalles réguliers, comme en des vers latins, ont quelque analogie avec un autre chant d'opéra italien, d'une époque antérieure : c'est, dans *Giasone* de Cavalli, une incantation de Médée appelant, elle aussi, les esprits infernaux. A vrai dire, la ressemblance qu'on a cru voir provient un peu de la transcription moderne, qui semble avoir été faite en songeant autant à Gluck qu'à Cavalli. Il n'est pas

contestable cependant qu'il y ait un air de famille entre les deux chants, celui du maître allemand et celui du Vénitien ; et le rapprochement est tout à l'honneur de Gluck, qui, dans ce temps de décadence du style, savait en revenir ainsi aux modèles de la grande école oubliée. — A la fin du chœur, le mouvement contraire des parties offre une suggestion en rapports merveilleux avec l'agitation de la scène : les unes montent peu à peu, franchissant l'espace d'une octave, lentement, par de très petits intervalles, tandis que d'autres descendent d'autant : les voix se croisent au passage, puis s'éteignent ; et il semble ainsi qu'on perçoive la marche des personnages eux-mêmes, se glissant avec précaution, et, par cette retraite aux façons discrètes, laissant la place libre au vainqueur.

C'est encore un chœur, celui des Ombres heureuses, qui ramène à Orphée l'épouse silencieuse ; et avec quelle suavité, quelle harmonie divine il chante ! Jean-Jacques Rousseau en a dignement loué l'accent : « Je ne connais, a-t-il dit, rien de plus parfait que l'ensemble des Champs-Élysées : partout on y voit la jouissance d'un bonheur pur et calme, avec un tel caractère d'égalité qu'il n'y a pas un trait qui passe en rien la juste mesure. » Et Berlioz a parlé maintes fois avec admiration de « ce chœur des

Ombres heureuses dont les paroles italiennes augmentent le charme mélodieux :

> Torna, o bella, al tuo consorte,
> Che non vuol che piu diviso,
> Sia di te pietoso il ciel. »

Ce chant, resté jeune et frais comme au jour où il est éclos, n'a, dans notre temps, rien perdu de sa séduction, — tandis que si nous regardons vers le passé pour savoir quel modèle Gluck a pu suivre, nous chercherons vainement : personne avant lui, du moins dans l'opéra, n'avait donné l'exemple de si purs accents, sortis du cœur pour revenir au cœur, ainsi que disait Beethoven.

Tandis que le chœur encadre l'action et la pénètre, l'orchestre en forme l'atmosphère. C'est là encore une grande nouveauté, antérieurement à laquelle nous ne trouverions que des essais timides, quelques-uns dans l'opéra français, point du tout, sans doute, dans l'opéra italien (mettons à part la tentative lointaine de Monteverdi). C'est surtout en se souvenant des traditions de la musique allemande que Gluck innove ici. Dans le chœur funèbre du début, les parties vocales sont doublées, respectivement à leur diapason, les plus graves par trois trombones, la plus aiguë par un cornet, antique instrument,

survivance du moyen âge, dont il ne sera plus possible de retrouver l'équivalent quand on voudra représenter l'œuvre en France. Mais ce chœur des instruments à embouchure, unissant à celui des voix ses sonorités tour à tour éclatantes et funéraires, était d'un usage habituel dans l'Allemagne du Nord. Bach en a maintes fois utilisé les ressources. Gluck introduit la combinaison au théâtre, et, du premier coup, il sait lui assigner le rôle qui lui convient le mieux. Avec lui, le trombone ne reste plus un simple agent sonore n'ayant d'autre objet que de rehausser l'éclat des voix : il devient un personnage. Ayant fait entendre en commençant sa voix sépulcrale, voici qu'au second acte il en arrive à proclamer la parole infernale, quand, s'ajoutant à l'unisson du chœur, il répète avec lui l'inexorable : *No!* Dans la même scène, les contrebasses et les violons, interrompant, pour le reprendre ensuite, leur inquiétant trémolo, s'unissent en une glissade stridente pour lancer, sur des accords rauques, un triple cri d'appel représentant (l'intention est manifeste) l'aboiement de Cerbère, *gli urli di Cerbero*, comme l'annonce le chœur.

Ayant ainsi utilisé quelques-uns de ses éléments caractéristiques pour donner au tableau des Enfers la couleur qui lui est propre, l'orchestre se métamorphose pour exprimer le senti-

ment tout autre de la scène des Champs-Élysées. Ici, de douces flûtes viennent se superposer dès le prélude à l'harmonie sereine des instruments à cordes. Bientôt le hautbois, accompagné par la symphonie où bruissent les trilles des flûtes sur le dessin ondulant des violons, entrera avec Orphée, mêlant son chant, non plus simplement bucolique, mais expressif et profond, à la lente déclamation du chanteur.

Plus tard, dans les œuvres de sa complète maturité, le hautbois sera l'instrument duquel, parfois avec une seule note, Gluck saura tirer les impressions pathétiques de la plus vive acuité. Il n'en est pas encore tout à fait arrivé là dans *Orphée;* pourtant, il sait mêler à propos ses sons plaintifs à ceux des violons dans la scène qui met en présence Orphée et Eurydice, exprimant les sentiments successifs de celle qui se croit dédaignée : la douleur, l'inquiétude, l'abandon de soi-même. Des accords saccadés, sans interrompre le mouvement du discours musical, accompagnent les paroles d'adieu, puis expriment le trouble d'Orphée plus éloquemment que la voix même. Cette agitation passagère de l'orchestre semble peu de chose pour nous : ce n'en était pas moins le point de départ de tout un art nouveau.

Dans sa préoccupation d'enrichir la palette

des sonorités, Gluck ne manque aucune occasion qui puisse être profitable pour faire entendre des instruments généralement inusités. C'est ainsi qu'au premier chant strophique d'Orphée : *Chiamo il mio ben cosi* (Objet de mon amour), il accompagne d'abord la voix non seulement par la flûte, mais par une partie de *chalumeaux* (l'antique *Schalmei* décrit par Prétorius et prototype de la clarinette); dans la seconde strophe, il fait alterner avec elle un cor, et, dans la troisième l'unit à deux *Corni inglese*.

Enfin, s'il advient parfois que le drame motive l'emploi effectif d'un certain instrument, ce n'est pas Gluck qui le remplacera conventionnellement par un autre. Il représente la lyre d'Orphée par son équivalent moderne, la harpe, qu'on n'avait plus entendue à l'orchestre depuis Monteverdi[1]. Quand Orphée exhale ses plaintes aux échos de la forêt, l'écho répond en effet : placés au loin, les violons, unis au chalumeau, imitent les inflexions de sa voix; et ce n'est point là un effet facile et vulgaire, mais un sentiment de poésie virgilienne se dégage de ces redites harmonieuses.

1. Il n'est pas d'affirmations du genre de celle-ci qui ne soient susceptibles d'exceptions : comme telle, je citerai un épisode du *Giulio Cesare* de Haendel, où une apparition des Muses sur le Parnasse est accompagnée par la harpe, le théorbe et les violes, concertant avec les hautbois et les violons.

On pourrait s'étonner que, dans une orchestration si riche, Gluck ait négligé la trompette : c'est que l'instrument guerrier n'avait pas son utilisation dans la pastorale mythologique [1]. D'ailleurs, il ne l'a pas complètement laissée de côté, car il lui fait exécuter quelques fanfares dans l'ouverture, morceau dans l'ancien style, le seul de la partition qui ne réalise pas encore la conception du réformateur.

Enfin, il était un instrument fort en usage en son siècle, et pour lequel, dès *Orfeo*, Gluck manifeste un complet éloignement : le clavecin, si précieux pour mettre en valeur les délicates dentelles de Couperin, de Scarlatti, de Rameau, mais qui, dans l'accompagnement des récitatifs dramatiques, donne, par ses sons pointus et grêles, une impression de monotonie, et en même temps d'impuissance, à l'évidence de laquelle des exhumations récentes ne nous ont point permis d'échapper. Aussi bien, un des articles du code gluckiste est qu'il faut éviter les disparates entre l'air et le récitatif : l'emploi du clavecin dans le *recitativo secco* contribuait à accuser ce défaut ; Gluck transformera donc désormais tous ses

1. La trompette joue un rôle assez important dans la partition de l'*Orphée* français, notamment dans l'introduction de la scène des Enfers. Mais il ne faut pas oublier que nous ne parlons ici que de l'*Orfeo* de 1762, dont l'adaptation postérieure fut surtout un développement.

récitatifs d'opéras en récitatifs obligés, et leur donnera le même accompagnement orchestral qu'aux chants les plus lyriques, bannissant définitivement le clavecin du théâtre.

Quant au chant même, Gluck n'en voudra plus concevoir les formes qu'en suivant la seule nature, sans plus se soucier des coupes obligatoires que si elles n'eussent jamais existé, — et pas davantage des convenances des virtuoses. La première fois qu'Orphée fait entendre sa voix, c'est en poussant un cri de douleur qui domine la plainte de tout le chœur. Dans les strophes lyriques par lesquelles il redemande au bocage celle qui lui a été ravie, il déroule un chant d'une ligne précise et gracile, premier exemple donné dans la musique moderne de ce style néo-grec (ou peut-être latin) dont quelques maîtres français du XIXe siècle, Berlioz dans certaines pages des *Troyens*, Gounod dans *Sapho*, M. Massenet dans *les Erinnyes*, ont, et parfois avec un rare bonheur, retrouvé le secret. Il est digne de remarque que les trois chants principaux d'Orphée, d'un caractère également plaintif (*Objet de mon amour*, *Laissez-vous toucher par mes pleurs*, *J'ai perdu mon Eurydice*), sont écrits dans le mode majeur. Pourtant, leurs mélodies contiennent en elles une expression singulièrement intense. C'est qu'au moment où il les a

conçues, Gluck était encore, dans une certaine mesure, sous l'influence du génie italien, qui connaît l'art d'accorder la beauté de l'expression avec celle de la forme, et de mettre de la lumière jusque dans les tableaux les plus sombres.

Grétry, très digne de comprendre Gluck, a fait, au sujet des chants d'Orphée, une observation ingénieuse. Voulant dire que la musique a des limites qui l'empêchent de se hausser jusqu'au langage des dieux, il dit : « Il ne faut faire chanter ni Apollon, ni Orphée... Lorsqu'Orphée veut forcer le Ténare, l'air de Gluck ne satisfait pas les spectateurs, qui attendent un prodige inouï en musique ; cet air paraît froid, et le serait effectivement si les démons ne le réchauffaient par leurs cris. Ce sont donc les diables qui opèrent fortement sur les spectateurs, et non Orphée. Il fait naître, il est vrai, les oppositions qui frappent ; mais ne devrait-il pas frapper lui-même pour être auteur principal ? » Cela peut être ; il est bien vrai que les deux strophes par lesquelles la voix d'Orphée exerce sa séduction sur le chœur des esprits infernaux ne surpassent pas en beauté les autres chants de la même œuvre ; et s'il en est ainsi, c'est sans doute que Gluck n'a pu faire mieux. Un moderne aurait été plus loin peut-être, faisant appel aux ressources d'un art plus avancé. Mais l'*Orfeo* est, avons-

nous dit, une véritable œuvre de primitif, et l'on ne conçoit guère comment, sans le secours d'aucun artifice et avec des ressources aussi restreintes — une voix, une harpe — Gluck aurait pu donner davantage. Au reste, la beauté mélodique et le grand style du chant qui alterne avec l'implacable monosyllabe : *Deh ! placatevi con me !* (*Laissez-vous toucher par mes pleurs*) devrait être, ce nous semble, de nature à satisfaire aux exigences les plus rebelles.

La scène entre Eurydice et Orphée, le seul dialogue qu'il y ait dans l'opéra, n'offre pas, sans doute, de beautés musicales aussi éminentes. Encore le chant d'Eurydice : *Che fiero momento* (*Fortune ennemie*), est-il du meilleur style classique. Et l'ensemble mérite qu'on en reconnaisse la nouveauté, effet de la complète liberté du mouvement général. Sans s'attarder à d'inutiles digressions, la musique, de plus en plus haletante, en arrive à trouver son expansion suprême, non pas en un duo, mais en un air dont la sublime beauté expressive n'a, depuis un siècle et demi, et malgré quelque abus qui en fut fait parfois à l'usage, jamais cessé d'émouvoir les âmes capables de ressentir le charme de la mélodie.

J'ai lu pourtant, à une époque récente, que l'air : *J'ai perdu mon Eurydice* est un « faux bel

air ». Je pense que cette opinion est de la même famille que celle de cet Athénien qui se disait las d'entendre appeler Aristide le juste. « *Che faro senza Euridice* » est, au contraire, un air de la plus grande, la plus véritable beauté. Mais c'est un air. C'est même un rondeau, forme fixe dont les retours périodiques sont éminemment favorables au lyrisme. Serait-ce ici la cause des modernes sévérités ? Prétention singulière, qui voudrait interdire à Orphée de chanter ! Car le héros du drame, ce n'est point un époux quelconque, et son désespoir a droit à se traduire autrement que par des clameurs ! C'est Orphée, dont le chant vient de lutter victorieusement contre la fureur des Enfers. Poignante est l'émotion qu'il éprouve en voyant une seconde fois morte devant lui celle qu'il pensait avoir reconquise : cependant, il n'en reste pas moins Orphée, et sa douleur doit nécessairement s'exhaler en un chant. Pourquoi, même, ne saisirait-il pas sa lyre pour dire, devant celle qui l'inspira, l'hymne suprême de sa tendresse ? La nature du personnage, aussi bien que l'accent de la musique, justifierait une interprétation si conforme : qui sait si, par ce geste, quelque futur protagoniste du drame n'en rénoverait pas l'inépuisable beauté ?

Donc (il faut nous y résigner !) le chant : *Che faro senza Euridice* est un chant, le plus beau

qu'on puisse entendre, mais d'une expression peu définie — peut-être parce qu'il est au-dessus de toute expression — : « la Musique », tout au moins « la Mélodie » en soi. Mais sa signification est précisée par le voisinage des motifs secondaires, où la justesse de l'accent n'est pas contestable. C'est d'abord l'appel angoissé qui suit la première strophe : *Euridice ! Euridice !* se prolongeant sur la tenue aiguë de *Rispondi !* puis, en un mouvement plus lent, avec l'expression d'une tendresse mêlée d'inquiétude mortelle, aboutissant au chant désolé : *Io son pure il tuo fedel...* Il n'est pas besoin de regarder la scène ; le sentiment, les paroles, l'accent, le contour même de la musique, tout s'accorde et s'adapte pour commander l'attitude du personnage : Orphée penché sur Eurydice, épiant un dernier souffle qui pourrait ramener la vie, ne voulant pas croire encore... On voit le geste — tout aussi bien que l'orchestre de Wagner montre les mouvements de l'écharpe d'Iseult. Et, après la reprise, quand tout espoir s'est effacé, c'est, par trois fois, la même descente de la voix, découragée, morne : *Piu soccorso... piu speranza* (*Mortel silence !*), semblant s'abandonner, puis rebondissant pour atteindre à un cri strident, après quoi le chant principal est repris encore, et continue longtemps, comme s'il ne pouvait

s'arrêter, s'exaltant progressivement pour aboutir à une conclusion où clame avec l'éclat le plus vibrant toute la passion, tout le désespoir que peut contenir l'âme humaine.

Gluck a dit lui-même de l'air : *Che faro senza Euridice* : « Si l'on change la moindre chose dans la manière de l'exprimer, il devient une danse de bouffons (*un saltarello da Burattini*). Une note plus ou moins tenue, un renforcement négligé du mouvement ou de la voix, une appoggiature hors de place, un trille, un passage, une roulade, peuvent ruiner toute une scène dans un opéra semblable, — tandis que le même changement ne fera rien à un opéra ordinaire, ou ne contribuera qu'à l'embellir[1]. »

1. Traduit d'après l'épître dédicatoire de *Paride ed Elena*.

Mme Pauline Viardot, lors des représentations d'*Orphée* au Théâtre-Lyrique, qui marquèrent, après un oubli de plus de trente ans, la résurrection de l'œuvre de Gluck, a inauguré pour l'exécution de l'air : *J'ai perdu mon Eurydice*, une tradition dont le mérite principal, indépendamment des qualités personnelles et géniales de l'interprète, fut d'être basée sur la conformité du geste et de l'accent avec le sentiment intime et les formes extérieures de l'œuvre, ainsi qu'avec la logique de son développement. C'est ainsi qu'après l'épisode intermédiaire : « C'est ton époux... Entends ma voix qui t'appelle », le chant, exposé en premier lieu dans son mouvement naturel de *bel canto*, était redit par elle d'une voix défaillante, en une attitude de prostration, avec un visage navré, — tandis qu'à la dernière reprise, après le cri tragique : « Quel tourment déchire mon cœur », ce même chant jaillissait à pleine voix, « avec tous les cris, tous les sanglots d'une douleur éperdue » (expressions de Berlioz). L'on ne saurait trop admirer l'idée d'une si puissante interprétation — à laquelle il ne pourrait y avoir à redire que si l'on devait craindre qu'une imitation mal comprise substituât à la sincérité de l'accent une convention nouvelle, et surtout que le chanteur n'y trouvât qu'un prétexte à des effets de voix aux dépens de l'expression intime.

C'était, de la part de l'auteur, affirmer que l'inspiration d'où ce chant est sorti tenait aux profondeurs de son être, et proclamer la sincérité de sa création d'art. De fait, nul ne s'y est trompé et, depuis bientôt cent cinquante ans, le chant de Gluck n'a jamais cessé d'exercer sa puissante séduction sur les « âmes sensibles », comme on disait en son temps, — comme il y en a sans doute encore aujourd'hui, sans oser le dire !

Avec *Orfeo ed Euridice*, la réforme de Gluck était faite, faite spontanément, sans s'annoncer à l'avance, et sans tapage. Plus tard, quand le maître fut pleinement conscient de sa force, et que la conception naturelle de son génie devint système, il put aller plus loin et créer encore des ressources nouvelles ; mais jamais plus il ne retrouva tant de fraîcheur. Il y a, dans *Orfeo*, une fleur de jeunesse dont le parfum est unique. Cette fleur ne s'est point flétrie ; elle est toujours vivace. *Orphée*, drame en musique ayant aujourd'hui près d'un siècle et demi d'âge, continue d'être le plus ancien opéra resté vivant et dont la résurrection sur nos scènes modernes ne soit pas un fait de pure archéologie, le seul qui nous semble aussi parfaitement beau qu'il dût apparaître à ceux qui eurent l'heur d'assister à sa révélation et de le contempler dans sa première splendeur.

Orfeo ed Euridice fut représenté, à Vienne, le 5 octobre 1762, au Théâtre de la Hofburg, « en présence de la cour impériale et royale, et couronné par un succès qui fit aussi grand honneur au poète qu'au musicien ». C'est en ces termes simples que le *Wiener Diarium* nous renseigne sur cet événement, dont il ne devinait probablement pas la haute portée artistique.

En effet, bien que l'avènement d'une telle œuvre ne fût rien de moins que le premier acte d'une révolution dans l'art, il ne sembla pas d'abord qu'il y eût rien de changé : il n'y avait qu'un succès de plus à l'Opéra de Vienne. Celui-ci n'en modifia aucunement sa manière d'être habituelle. Gluck même ne se crut pas tenu de renoncer à la pratique du genre antérieurement en faveur. Peut-être ne se doutait-il pas qu'il venait de donner le coup de la mort à l'opéra selon Métastase. Il fallut attendre cinq ans avant que, dans un second ouvrage, *Alceste*, il appliquât, affirmât explicitement les principes dont *Orfeo* avait été le résultat préliminaire. Mais l'éclosion de l'œuvre inaugurale avait été un acte purement instinctif.

Il ne faut pas croire, en effet, qu'après *Orfeo* Gluck ne voulut plus écrire que dans sa nouvelle manière. Point du tout : il recommença à faire des opéras italiens, des opéras-comiques

et des divertissements de cour, comme si rien ne s'était passé. Pour compléter l'énumération de ses œuvres, il nous faudrait revenir un peu en arrière : en 1756, où, le 8 décembre, jour anniversaire de l'Empereur François, il donna *Il Re Pastore*, trois actes sur un poème de Métastase ; puis en 1760, où, en pleine production d'opéras-comiques, il composa *Tetide*, sérénade scénique en deux parties, en l'honneur des noces de l'Archiduc Joseph avec Isabelle de Parme (8 octobre). Nous avons déjà vu que la *Rencontre imprévue* est de quinze mois postérieure à *Orfeo* (janvier 1764). Dans l'intervalle, Gluck était retourné en Italie, où il avait été appelé à composer l'opéra pour l'ouverture du nouveau théâtre de Bologne : il y donna, le 14 mai 1763, *Il Trionfo di Clelia*, trois actes sur un poème de Métastase.

La vie nomade recommençait pour lui : elle semble ne lui avoir jamais déplu. Il y trouvait des occasions de propagande pour ses idées et pour son œuvre. Ce dernier voyage à Bologne lui procura l'avantage d'entrer en relations avec le P. Martini, qui passait alors pour l'oracle de la science musicale, et qui ne cessa plus d'être un de ses partisans déclarés. L'année suivante, il se rendit, avec la Cour d'Autriche, aux fêtes du couronnement de l'Empereur Joseph II,

à Francfort. De là, il ne put se tenir de pousser jusqu'à Paris, où il se mêla pendant quelques jours au monde musical, artistique et littéraire.

A Francfort, son rôle était officiel. Il y fit représenter *Orfeo*, et composa à cette occasion un grand air de bravoure dont il fut fort question par la suite, car, l'ayant intercalé d'abord dans un ouvrage italien, *Aristeo*, il le replaça encore dans l'*Orphée* français ; et comme une virtuose italienne avait jugé à propos de le chanter dans un opéra de Bertoni, il en résulta des contestations d'attribution auxquelles Gluck dut prendre part, et dont, après avoir rétabli l'exactitude des faits, il tira prétexte pour apprécier en termes sincères sa propre musique lorsqu'il était obligé d'écrire dans ce style-là : « Il faut si peu de talent et si peu de mérite pour composer des airs de cette espèce que le chevalier Gluck est peu tenté de démentir ceux qui attribuent son air d'*Orphée* à un autre compositeur... »

Il lui fallait pourtant bien passer, et plus souvent qu'il n'eût voulu, par ces exigences de la mode, et composer de la musique d'étiquette. C'est ainsi qu'après les fêtes impériales de Francfort, il dut écrire, pour une soirée donnée à Schönbrunn, un acte d'opéra, *Il Parnaso Confuso* (24 janvier 1765), dont les interprètes n'étaient autres que les archiduchesses d'Autriche. La

plus jeune d'entre elles, Marie-Antoinette, future reine de France, n'étant pas encore de force à chanter en public, parut cependant à la fin du spectacle, où elle dansa le menuet de cour. Versailles a conservé le souvenir de cette représentation princière, dont deux tableaux, conservés à Trianon, ont fixé les traits.

Quelques mois plus tard, les archiduchesses, mises en goût par le succès qu'elles n'avaient pu manquer d'obtenir (Burney dit d'ailleurs qu'elles chantaient « trop bien pour des princesses »), voulurent recommencer le même amusement. Gluck composa donc pour elles un second ouvrage, *la Corona*, qu'un deuil de cour empêcha de représenter (la date avait été fixée au 8 décembre 1765).

Un *Prologo*, où chante Jupiter, fut encore donné à Florence, le 22 février 1767, à l'occasion d'une fête nuptiale ; le manuscrit en a été retrouvé naguère.

Le plus intéressant des ouvrages que Gluck ait produit pendant cette période est *Telemacco*, opéra en deux actes, représenté pour la première fois au Théâtre de la Cour de Vienne le 30 janvier 1765. Le poème avait pour auteur l'abbé Coltellini.

Placé à égale distance de temps entre *Orfeo* et *Alceste*, composé sur un poème qui n'est ni

de Calsabigi ni de Métastase, *Telemacco* offre une sorte de compromis entre l'ancienne manière et celle qu'avait inaugurée *Orphée*, dont il semble que la nouveauté ait effrayé jusqu'aux auteurs mêmes. Il s'y rencontre encore nombre d'airs à l'italienne, et l'emploi du *recitativo secco* accompagné au clavecin est maintenu. Mais à côté de cela, l'œuvre contient des parties d'un genre nouveau, que l'art antérieur avait complètement ignoré.

Le poème est d'une forme qui, s'écartant définitivement de celle de Métastase, annonce les opéras postérieurs : ceux de Mozart. En sa coupe en deux actes (tel *Don Giovanni*), il se compose d'une succession de tableaux, généralement courts, mais variés, et offrant entre eux des contrastes. Le chœur y joue un rôle important et actif. Tour à tour on assiste à un sacrifice, on entend la réponse d'un oracle, l'évocation des Esprits infernaux, la voix douloureuse de la forêt enchantée ; un *coro di donne*, au dénouement, escorte Circé, de même que, dans la *Flûte enchantée*, la Reine de la nuit sera accompagnée par ses fées.

Le titre de cet opéra, si l'auteur avait voulu par là annoncer exactement le sujet, aurait dû être : *Circé abandonnée*. Le drame est comme un prototype d'*Armide*. Est-ce pour cette associa-

tion d'idées que Gluck a repris l'ouverture de *Telemacco*, encore qu'elle ne soit pas très caractéristique, pour servir, après quelques retouches, de préface instrumentale à son grand opéra français de 1777 ? Cela pourrait être. Cette série de tableaux, qui semblent détachés d'un roman d'aventures plutôt qu'être des scènes de tragédie, a en effet de l'analogie avec la succession d'actes aux tons variés qui constitue le poème de Quinault.

Au point de vue musical, ce fut tout avantage que Gluck ait eu l'occasion de composer cet ouvrage à l'époque où il l'a fait. Il y réalisa, pour la formation de son style, un progrès que l'on peut considérer comme définitif, obligé qu'il fut de passer de la simple et émouvante pastorale antique à l'action plus extérieure dont son nouveau collaborateur lui fournit la trame, trouvant dans la conception générale du poème, avec un moindre sentiment lyrique, plus de mouvement extérieur, plus de sensation apparente de vie, ayant, enfin, l'occasion de composer, sinon un drame, du moins un ensemble de tableaux musicaux dont la réalisation devait mettre en valeur, et à ses yeux mêmes, une des faces caractéristiques de son génie.

Quelques-uns de ces tableaux viendront nous révéler qu'il nous reste encore des beautés in-

connues à glaner dans l'œuvre de Gluck. La première scène, de forme un peu étriquée, avec sa succession de petits morceaux aux reprises courtes, ne manque pourtant, dans sa composition générale, ni d'abondance ni de souplesse. C'est un sacrifice, où l'on entend des chœurs, un trio, des ritournelles d'orchestre, des danses. Les airs de ballet sont très variés de ton : l'un, le premier, est une des meilleures pages instrumentales que Gluck ait écrites, en un style vieil allemand qui fait songer à Bach, un Bach plus imprégné du goût du XVIII[e] siècle ; d'autres sont à la française, en rythme de menuets ou de gavottes ; d'autres enfin évoquent le mouvement soutenu des pantomimes d'*Orphée* ou d'*Alceste*. Un ensemble vocal, en mesure à trois temps, a quelque chose de l'allure du chœur qui commence le second acte d'*Orphée*; et si l'oracle n'inspire pas le même effroi que celui d'*Alceste*, c'est peut-être que sa prophétie ne doit pas amener des conséquences si tragiques : Gluck est fort bien homme à l'avoir voulu ainsi.

Mais voici une page maîtresse : le récit d'un confident racontant les effrayants mystères de la forêt enchantée, où les arbres sont des hommes métamorphosés, où l'on voit le sang rougir la terre sous la cognée du bûcheron : *Bosco d'Antiche pianto, orrido e nero.* Cela est admirable,

et à peu près unique. Ce n'est pas encore l'horreur tragique d'Alceste devant les Enfers ; la musique est ici plus extérieure, et d'une saveur encore italienne : elle évoquerait plutôt l'impression, précieuse entre toutes, de ce récit de Monteverdi où la messagère vient dire, éplorée, qu'Eurydice est morte ; c'est à la différence de technique près, le style retrouvé de l'ancienne pastorale mythologique, dont l'accent est si profond.

Une autre scène nous montre Télémaque pénétrant dans la forêt où il pense retrouver son père parmi les victimes de la magicienne. L'invocation qu'il chante a le même thème, grave et religieux, que celle d'Agamemnon à « Diane impitoyable », et cela est fort bien, car, dans l'un comme dans l'autre cas, c'est le même « cri plaintif de la nature » qui s'élève, ici le père suppliant la déesse de sauver son fils, là le fils priant pour retrouver son père. Puis Télémaque poursuit sa recherche inquiète, et le chant que maintenant l'orchestre lui accompagne est celui que nous entendrons une dernière fois dans *Armide* : « Esprits de haine et de rage », après l'avoir déjà vu employer trois fois (dans *Sofonisba*, *le Nozze d'Ercole e d'Ebe*, et *la Clemenza di Tito*), toujours dans d'analogues situations d'horreur fantastique.

Quant aux airs, écrits pour la plupart dans la forme antérieure, ils n'offrent pas d'aussi intéressants sujets d'observation. Il en est deux cependant qui se distinguent de cet ensemble de formules trop connues par un sentiment vraiment personnel et expressif. L'un est la cantilène par laquelle Ulysse, au moment de quitter Circé, s'efforce de justifier son abandon, chant d'une inspiration mélodieuse et tendre, qui fait penser à l'air de Pylade : « Unis dès la plus tendre enfance. » L'autre est un air de la nymphe Astéria, par qui Télémaque fut sauvé de la mort, et qui, de cette rencontre, a gardé un tendre souvenir. Berlioz a parlé de l'un et de l'autre avec cet enthousiasme pénétrant dont il avait le secret quand il écrivait sur Gluck ou sur Beethoven : « Je n'ai jamais trouvé, dit-il du second, même dans les ouvrages immenses que Gluck écrivit depuis, rien de plus simplement ni plus noblement beau que ces accents d'une victime résignée, dont la plainte s'exhale sans amertume vers un passé plein de poignants souvenirs[1]. »

La partition de *Telemacco,* riche en matière musicale, est une de celles à qui Gluck a repris le plus de thèmes pour les employer dans ses grandes œuvres françaises : *Iphigénie en Aulide*,

1. *Gazette musicale de Paris*, 1834, p. 174 : *Gluck*, et 1835, p. 10 *Telemacco*, articles d'Hector Berlioz.

Cythère assiégée, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*, ainsi que ses derniers opéras italiens, *Le Feste d'Apollo* et *Paride ed Elena* doivent tous quelque chose à l'inspiration créatrice de *Telemacco*. Cela seul suffit à établir que l'œuvre, bien que n'ayant pu survivre dans son premier état, était douée d'une vitalité qui lui vaut une place à part dans l'ensemble de la production de Gluck.

Deux ans et demi passèrent encore, durant lesquels le maître continua de couler sa vie banale de musicien de cour.

Cependant il songeait à de plus grandes actions. Il nous l'a dit : « Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai de mettre fin à tous les abus... » C'est toujours un effort rare que de vouloir mettre fin à tous les abus. Considérons de quelle manière Gluck s'y prit pour l'accomplir.

Alceste, deuxième ouvrage dû à la collaboration de Gluck et de Calsabigi, fut représentée pour la première fois sur le Théâtre de la Cour à Vienne, le 16 décembre 1767.

Nous avons dit, en commençant cette étude, que nous tenions pour connus du lecteur les cinq chefs-d'œuvre qu'il a donnés à la France, et que par conséquent nous ne jugions pas

nécessaire de nous livrer sur eux à d'inutiles analyses. Cependant, il faut nous arrêter de façon particulière sur la partition de l'*Alceste* italienne, par la raison que cette œuvre est toute différente de l'*Alceste* française.

Le premier acte est celui qui a subi les moindres modifications. L'ordre des tableaux y est le même. Encore ne peut-on dire que la version française soit une simple adaptation de l'italienne, car il n'est pas un seul morceau qui n'ait été, non seulement écrit une seconde fois par la main de Gluck (le manuscrit autographe de la partition française en fait foi), mais notablement remanié à cette seconde rédaction.

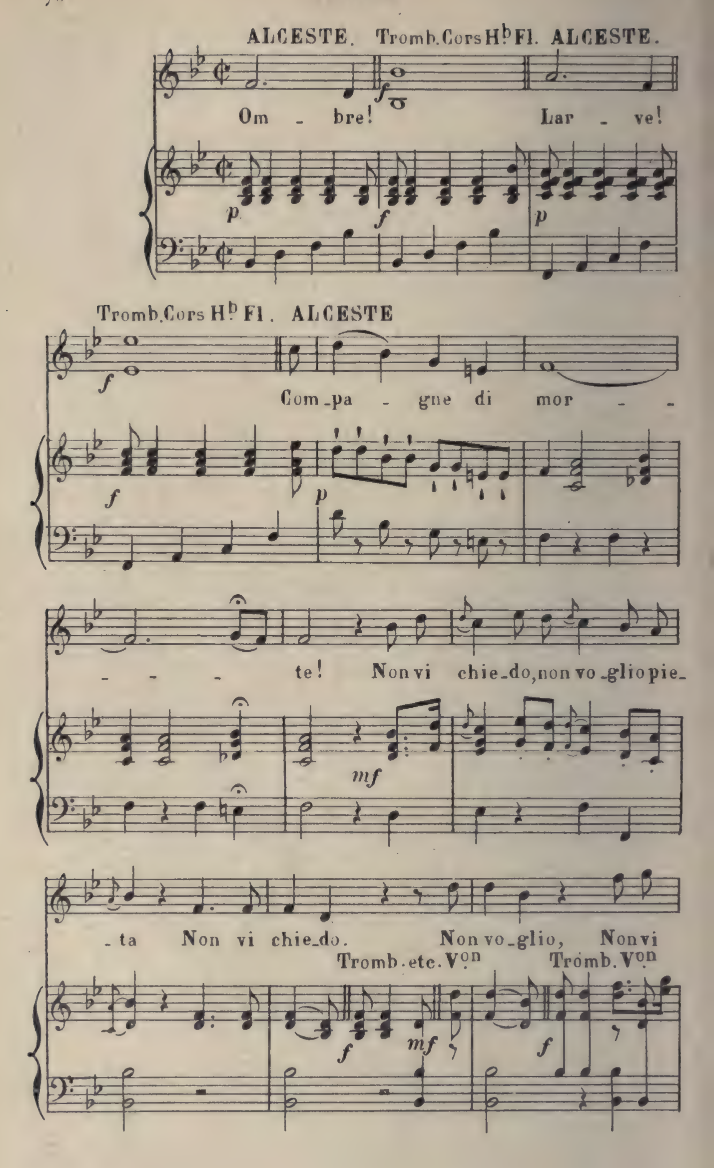
On l'aperçoit dès l'ouverture. Dans la version française, ce morceau s'enchaîne, sans conclure, aux premiers accords du chœur qui, sans rompre le développement du discours musical, vient se mêler aux instruments pour en continuer l'harmonie. Dans l'*Alceste* italienne, l'ouverture, sans connaître ce prolongement, s'arrête d'elle-même sur une cadence à la dominante, à quoi répondent immédiatement les trompettes sonnant pour annoncer la proclamation du héraut.

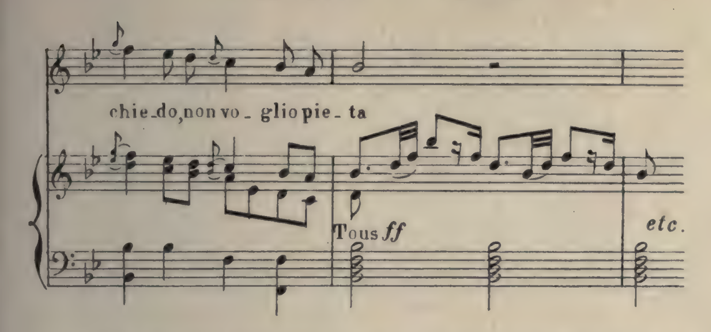
Au premier chœur (complètement remanié) succédait, dans la première partition, une *Aria di pantomino che esprime desolazione e lutto.*

Cet épisode a été supprimé dans la partition française, et la musique renvoyée au tableau du Temple, où elle accompagne la célébration du sacrifice. Son accent, son rythme même l'y destinaient moins bien qu'à exprimer la désolation et le deuil.

Mais ne nous arrêtons pas aux détails : ils sont trop! Bornons-nous donc à mentionner que, dans son premier air, Alceste ne s'en tient pas à apostropher ses enfants : ceux-ci (Eumèle, Aspasie, personnages inconnus à l'ouvrage français) lui répondent, unissant, au milieu de l'air, leurs voix plaintives.

Au second tableau, la marche religieuse et toute la partie chantée jusqu'à la sortie précipitée du peuple ont subsisté, toujours avec des retouches. L'exemple noté que nous allons donner va montrer jusqu'où ces remaniements pouvaient aller, et à quel point ils modifiaient la première composition. Alceste, restée seule dans le temple, dit le récitatif correspondant à celui que nous connaissons : « Où suis-je? O malheureuse Alceste! » Mais l'air qu'elle enchaîne n'est pas : « Non, ce n'est pas un sacrifice » ; c'est celui qui devint : « Divinités du Styx ». Or, voici l'exposition de cet air telle qu'elle nous est révélée par la partition italienne :


ALCESTE. Tromb. Cors H♭ Fl. ALCESTE.
Om - bre! Lar - ve!
Tromb. Cors H♭ Fl. ALCESTE
Com_pa - gne di mor - - - - - te! Non vi chie_do, non vo_glio pie_ta Non vi chie_do. Non vo_glio, Non vi
Tromb. etc. V.on Tromb. V.on



On a peine à reconnaître les grandes lignes de la phrase illustre! Berlioz a maintes fois avoué sa préférence pour la forme italienne, où le dialogue entre l'héroïne et les voix souterraines, représentées par les instruments, est mieux dessiné qu'avec les paroles françaises : *Divinités du Styx*. Assurément le caractère déclamatoire de ces mots est en grand rapport avec l'esprit de la scène; mais leur long déroulement a pour résultat de confondre sur un même temps fort la dernière syllabe de l'hémistiche avec l'attaque des instruments qui répondent, et cela est moins heureux. L'on ne peut cependant méconnaître que, dans son ensemble, la période française ait plus de grandeur.

Avec la fin de l'acte commencent à se prononcer les divergences que nous n'allons plus cesser de constater. Après qu'Alceste a lancé son défi aux puissances infernales — sans s'engager encore avec elles et sans avoir rappelé le prêtre,

— le peuple, qui fuyait naguère, rentre dans le temple. Là se place un morceau de grand caractère : un chœur dialogué, où, sur la trame modulante de l'orchestre, les voix dialoguent entre elles, se renvoyant l'une à l'autre des paroles découragées : « Est-il quelqu'un qui s'offre? — Personne ne se présente-t-il encore? — Vain espoir! — J'aime la vie... — Mon vieux père... — Mes enfants... — Mon époux... — Ma femme... — Objets aimés, — Tant amoureux, — Si tendres... » Ces voix disséminées arrivent à se réunir en une harmonie commune; puis elles reprennent, s'éparpillant de nouveau : « Les abandonner dans le deuil!... — Les laisser dans les larmes!... — Je n'en ai pas le cœur. — Je ne me sens pas tant de vertu. — Je tremble d'y penser... » Gluck a donné là un premier exemple, peut-être le plus poussé, de l'art qu'il avait naturellement de faire mouvoir les foules. Évoquer à propos de cette page oubliée le souvenir des chœurs des *Maîtres Chanteurs* serait à peine déplacé. Un épisode animé, peut-être nécessaire à l'économie de l'œuvre, vient malheureusement interrompre cette belle impression d'art en y faisant succéder la banalité d'un finale d'opéra.

Dès les premières notes du second acte, nous nous retrouvons parmi des harmonies connues ; mais ce ne sont pas celles que l'on entend

à cette même place dans l'*Alceste* française. Ces accords de début sont les mêmes qui, à l'approche du dénouement français, ouvrent la scène où Alceste se livre aux puissances de la Mort.

C'est en effet à l'entrée des Enfers que se déroule le premier tableau du second acte dans l'*Alceste* italienne. Alceste, dans son ardeur fiévreuse, s'est rendue là en sortant du temple, accompagnée par sa suivante Ismène (rôle complètement retranché de l'*Alceste* française). Ismène chante un air (devenu celui du grand-prêtre : « Déjà la mort s'apprête ») ; puis, sur l'ordre de la reine, elle la laisse seule.

Le monologue qui commence alors présente de nombreux points communs avec la partie correspondante de l'ouvrage français. Celui-ci a pourtant éliminé un épisode du plus grand caractère. Alceste a commencé d'invoquer les esprits d'outre-tombe. Soudain, une voix souterraine, accompagnée par les lugubres accords des trombones, répond à son appel, — et elle a peur ! Cette peur de la femme héroïque, qui n'a pas reculé devant la pensée du sacrifice, mais qu'épouvante maintenant l'aspect du monde inconnu, est musicalement représentée par les traits les plus accusés : aux instruments à cordes en sourdine se dessine, obstinément répété, un

rythme saccadé, à la fois mystérieux et haletant ; des accords des hautbois et des bassons, auxquels se mêle l'antique chalumeau, viennent parfois s'y plaquer, à des places irrégulières, répondant à la voix, — et, sur cette trame harmonique dont les modulations, en leur apparence désordonnée, s'enchaînent avec la plus normale logique, Alceste fait entendre des cris de terreur, inarticulés, palpitants, éperdus... Il y a là un mélange de réalisme extérieur et d'émotion intime qui fait de cette page un chef-d'œuvre d'art presque unique en son genre.

Pourquoi Gluck l'a-t-il rejetée de son œuvre définitive? C'est sans doute qu'il a craint qu'elle fît longueur au commencement d'un acte à l'action duquel devaient prendre part tous les personnages[1]. Dans l'*Alceste* italienne, cet inconvénient n'était pas à redouter, car le monologue d'Alceste avec les réponses des Enfers, forme à lui seul tout le tableau. De même la mélopée sur une note : *E vuoi morire (Malheureuse, où vas-tu?)* a pu être répétée deux fois, et c'est après cette double apostrophe qu'Alceste, ayant

1. Berlioz a exprimé maintes fois des regrets bien légitimes pour ce sacrifice et s'est efforcé d'en atténuer l'effet, soit en faisant entendre dans ses concerts le monologue d'Alceste accru de cet épisode de la version italienne, soit en le citant en exemple dans son *Traité d'instrumentation*, soit enfin en l'introduisant dans la partition qu'il fut chargé d'établir pour la reprise d'*Alceste* à l'opéra de Paris en 1860.

ressaisi son courage, déclare (et avec quel admirable accent!) sa résolution de se dévouer à son époux Un dessin éclatant des violons répond à sa parole; une fanfare où les trombones et les cors mêlent leurs sons retentit, et une voix de basse, celle d'une divinité infernale, accompagnée par les mêmes instruments stridents et sonores, chante un air fortement rythmé, qui a un accent de triomphe. Cet air, nous le connaissons : Gluck ne l'a pas écarté de l'*Alceste* française ; mais il y est placé dans une situation qui lui fait perdre une partie de sa valeur, chanté par l'esprit de la Mort, pour exiger d'Alceste qu'elle tienne sa promesse, non pour exprimer la joie des Enfers à la pensée d'une si belle proie. Quel qu'ait été l'effort de Gluck pour l'approprier, par des changements de sonorité, à ce nouveau rôle, il faut avouer que la musique convenait bien mieux à sa destination primitive. — Après ce dialogue formidable, Alceste implore qu'il lui soit permis de revoir une dernière fois son mari et ses enfants. La voix infernale, toujours mêlée aux accords des trombones, répond : « Que cela soit accordé », et l'épouse héroïque, après avoir chanté la cantilène devenue plus tard : « O divinités implacables », s'éloigne, tandis que, sur un air d'orchestre dont le style démodé fait contraste avec les accents

éternellement jeunes qui ont précédé, le tableau s'achève par un *Pantomimo di Numi infernali.*

La dernière partie du second acte italien correspond au second acte français. Elle débute, et d'une façon tout à fait mesquine, par un divertissement qui, sous cette première forme, fut jugé sévèrement. Il n'a rien subsisté de la musique dans la scène française correspondante, si ce n'est le chœur d'introduction, qui aurait pu disparaître aussi sans dommage.

Le dialogue dans lequel Admète arrache à Alceste le secret de son dévouement est, dans l'opéra italien, une ébauche, poussée beaucoup plus loin dans l'opéra français. La partie lyrique a moins de développement ; les beaux chants : « Bannis la crainte et les alarmes » et « Je n'ai jamais chéri la vie » sont encore inexistants. Seul, l'air si expressif d'Admète : « Barbare, non sans toi », avec son cri poignant : « Je ne puis vivre », a son équivalent dans la version italienne, sur ces paroles : *No, crudel, no posso vivere.*

L'acte, dans les deux versions, se termine par des déplorations sensiblement plus développées dans la première. Leur étendue a pu mériter la critique que Racine dit avoir été adressée aux derniers chœurs de son *Esther*, dont la musique fut jugée « un peu longue, quoique

très belle. Mais, objecte-t-il, qu'aurait-on dit de ces jeunes Israélites si, le péril étant passé, elles en avaient rendu à Dieu de médiocres actions de grâces ? » Peut-être Gluck et Calsabigi se souvinrent-ils que Racine avait projeté d'écrire une *Alceste*, et, pour cette raison, l'imitèrent, songeant que le dévouement de leur héroïne méritait, lui aussi, mieux que de médiocres lamentations. Il y a, dans la composition générale de leur fin d'acte, une harmonie vraiment digne d'être rapprochée de celle du poète français. Deux strophes du chœur (conservées en français sur les paroles : « Tant de grâces, tant de beauté » et « Oh ! que le songe de la vie ») circulent et se répètent tour à tour, énonçant des vérités graves, à la manière des chœurs antiques ; elles alternent avec d'autres chants que disent les coryphées (Ismène, Evandre), ou Alceste, même les deux enfants, — car ceux-ci, un moment, mêlent leurs voix en une plainte qui évoque le souvenir de certaines monodies du XVIIe siècle italien, si émouvantes en leur spontanéité. Si donc quelque monotonie résulte de l'ensemble, c'est uniquement celle qui provient d'une accumulation de beautés trop prolongées. Il est notamment une invocation : « *Vesta, tu che fosti e sei* », où le beau style du chant est rehaussé par un accompagnement de trombones doux et de

chalumeaux, lequel pourrait bien avoir servi de modèle à Berlioz pour l'instrumentation de l'air de son *Faust* : « Voici des roses ». L'acte se termine par l'air d'Alceste, dont l'ample mélodie se déroule comme une draperie antique : *Ah! per questo* (*Ah! malgré moi mon faible cœur partage*), suivie par l'allegro où l'émotion passionnée s'allie à l'éclat du beau chant italien : *E il più fiero di tutti i tormenti*, la sévère pensée du chœur (*Oh! que le songe de la vie...*) alternant avec la plainte de la monodie, — et certes, il ne pouvait venir à la pensée ni de Gluck, ni de personne, de retrancher des pages d'une aussi parfaite et définitive beauté.

Le dernier acte est presque entièrement différent dans les deux œuvres. On ne trouve dans la version française que deux morceaux de l'italienne, l'air *Misero! e che faro?* (*Alceste, au nom des dieux*) et la psalmodie du chœur, avec sa répétition lointaine : « Pleure, ô patrie! » Le lieu de la scène est le palais d'Admète : cet acte est donc un prolongement du second. Nous y assistons au spectacle émouvant des derniers adieux d'Alceste, et de sa mort parmi les siens. Là, Calsabigi a très heureusement suivi de près Euripide, dont il reproduit presque textuellement, dans sa belle langue italienne, les traits les plus touchants. Alceste rappelle à

son époux qu'elle s'est donnée à lui ; puis elle poursuit :

« Ah ! le don mérite une récompense ! La voici. Je te supplie : que nos chers enfants ne te voient pas aux bras d'une autre épouse. Si tu le promets, si tu le jures, à moi, aux chers enfants, aux dieux, je fermerai en paix mes yeux pour le sommeil éternel. »

Et Admète éperdu répond :

« Alceste ! mon trésor ! Ah ! ce dont tu me pries, c'est mon devoir sacré ! Oui, je le promets, je le proclame, je le jure, aux dieux, à toi : seule, Alceste, je t'aimai vivante ; morte, toujours je t'adorerai... »

C'est dans la forme libre du récitatif accompagné que Gluck a traduit musicalement ces paroles, mêlant parfois aux accents de la voix un expressif et discret dessin des violons ; et cette notation du sentiment le plus intime est d'une infinie délicatesse, d'un charme profond et rare, très conscient d'ailleurs et voulu, ainsi qu'en témoigne l'abondance des prescriptions dont les partitions de ce temps-là sont si peu prodigues, surtout dans les récitatifs : *Molto appassionato — Lento — Tutto con gran passione*. Ce dialogue se résout en un court duo, qui n'est lui-même qu'un dialogue où chante la tendresse plutôt que le désespoir, et qui

s'achève en s'éteignant en un adieu éploré.

Soudain, à l'orchestre, des voix formidables retentissent; la troupe infernale envahit le palais et vient arracher Alceste à la douleur des siens.

Et la déploration recommence, presque aussi prolongée qu'à l'acte précédent. Le chœur chante, en accords funèbres : *Piangi, o patria, o Tessaglia : è morta Alceste !* et d'autres voix répondent, l'imitant au loin : *Piangi !...* Les coryphées alternent, exhalant de nouvelles plaintes ; mais le chœur recommence : *Piangi, o patria !...* Il en est ainsi par quatre fois, le thème se déroulant longuement, pour exprimer un deuil sans fin. L'on pourrait trouver de pareils exemples de lamentations harmonieuses dans les oratorios de Carissimi ; et certes, il faut louer Gluck d'avoir voulu renouer une admirable tradition musicale et de l'avoir fait revivre avec tant de puissance. Malheureusement, le théâtre a des exigences trop souvent contradictoires avec l'expansion du lyrisme : aussi, dans l'*Alceste* définitive, cette page chorale n'a-t-elle pas pu subsister dans son intégralité. Gluck y a repris seulement la psalmodie du double chœur, fragment d'une admirable beauté, dont les accords semblent contenir en substance la douleur de tout un peuple.

Le dénouement, pour différent qu'il soit de celui de la version française, est également sot. Admète veut mourir, Apollon apparaît, ramène Alceste, et l'on chante un chœur.

A la simple lecture de la partition originale, Jean-Jacques Rousseau a été frappé par le défaut fondamental de l'œuvre : « Tout y roule presque sur deux sentiments, l'affliction et l'effroi ; et ces deux sentiments, toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au musicien pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. » L'adaptation française, pour laquelle l'auteur de *la Nouvelle Héloïse* a donné d'heureuses idées, a corrigé quelques-uns de ces vices de construction ; il convient donc que nous attendions le moment de cette seconde apparition pour considérer *Alceste* en tant qu'œuvre définitivement organisée.

Pourtant, telle qu'elle fut donnée à Vienne en 1767, *Alceste* constituait dans l'évolution du génie de Gluck un progrès dont il est nécessaire de faire ressortir les traits dominants. Cette évolution, certes, *Orphée* l'avait commencée : *Alceste* n'a fait que suivre l'impulsion venue de cette œuvre inaugurale, mais en dépassant de beaucoup le but atteint en premier lieu. *Orphée* n'était qu'une pastorale mythologique, un tableau enfermé dans un cadre restreint. *Alceste*, c'est

la tragédie antique elle-même, avec toute sa profondeur de sentiment pathétique et son ampleur de développement. La scène du temple est un monument de l'art lyrique dont aucune œuvre précédente n'aurait pu faire soupçonner l'équivalent. Celle des Enfers, dépouillant les artifices qui constituaient antérieurement la meilleure part des spectacles analogues, met aux prises une âme souffrante avec les puissances mystérieuses de l'au-delà. Et depuis la première note (l'accord initial de l'ouverture) jusqu'à la dernière (la déploration funèbre), en passant par les chants monodiques ou choraux répandus sur tous les épisodes du drame, la douleur s'exprime en des accents venus du fond de l'âme, et renouvelés de scène en scène avec une incroyable profusion.

Ce sont là les qualités propres au génie, et dont le prédestiné emporte avec lui le dépôt dans la tombe. Mais Gluck a fait mieux encore que de les posséder : il a légué à l'avenir le secret des trouvailles par lesquelles il était parvenu à extérioriser l'expression du sentiment humain dans les profondeurs duquel il avait pénétré. Ce furent en effet des découvertes fécondes que celles dont, lui premier, il donna les modèles dans *Orphée* et dans *Alceste*, quand, ayant sacrifié les artifices de la virtuosité vocale,

il y substitua un élément d'expression autrement riche : l'orchestre, tour à tour voix intérieure, et suggestion des impressions du dehors. C'est Gluck qui a donné à l'orchestre la vie complète, lui assignant parfois la première place, lui enseignant à prononcer lui-même le discours dont l'éloquence doit captiver l'esprit de l'auditeur. Par lui, violons, hautbois ou trombones ne sont plus seulement des agents sonores : ce sont des entités vivantes, des personnages de l'action. A certaines conceptions sont associées certaines sonorités. Notons d'ailleurs que, dans l'emploi des procédés, Gluck sait toujours échapper au danger de tomber dans le convenu et dans la formule. Son orchestre, aux combinaisons les plus variées, donne toujours la sensation de la vie. C'est lui qui, dans la scène du temple, suggère l'idée du prodige dont l'éclat restera éternellement éblouissant. C'est lui encore qui, par des touches discrètes, mais sombres, dépeint l'horreur des mystères infernaux. Et quand le poème met aux prises les conflits de l'âme, les dessins d'instruments les plus expressifs, disons mieux, les plus représentatifs de l'émotion définie par les mots, viennent se mêler à la parole déclamée ; et c'est sans doute la plus géniale invention de Gluck d'avoir ainsi rendu l'orchestre parlant. Bientôt Armide, Agamemnon, Oreste, pourront

nous révéler l'état de leurs âmes par les traits extérieurs les plus justement appropriés : Alceste et Admète furent les premiers personnages d'opéras qui, par l'intermédiaire des instruments, « fibres d'animaux stupides », comme disait Shakespeare, aient su livrer le secret de leurs cœurs.

De fait, cette invention de Gluck a transformé l'art, car elle a été le point de départ de la symphonie expressive, dont il n'est point nécessaire de dire ici quelle fut la destinée postérieure. Qu'il suffise de rappeler que c'est à Gluck, au Gluck d'*Alceste*, qu'elle doit son existence.

Après tant de créations géniales, il est presque superflu d'ajouter que rien ne pouvait plus subsister de l'art antérieur, basé sur la convention. En effet, l'*Alceste* de Gluck a consommé la définitive rupture avec le passé. L'opéra italien du XVIIIe siècle en fut frappé à mort, et ne se releva pas.

Ce résultat à vrai dire, ne fut pas immédiat. Malgré les apparences du succès, le public viennois n'avait pas compris. Il écoutait sans déplaisir *Orphée* et *Alceste ;* mais il n'avait pas perdu son goût pour les faux brillants de la virtuosité et les grâces surannées du vieux répertoire. L'orientation de l'art n'avait pas changé.

A peine se forma-t-il autour de Gluck et de Calsabigi un parti discret de novateurs, tandis qu'en face d'eux, non moins timidement, s'opposait le parti contraire, ayant à sa tête Hasse et Métastase; mais il n'en résulta aucun conflit, et l'opéra, tel qu'on le voulait à Vienne, continua à languir.

Quant à l'Italie, s'il lui arriva de faire accueil à *Orfeo* (ce que les amis de Gluck firent proclamer par toutes les voix de la renommée) il faut convenir que ce ne fut qu'en des circonstances exceptionnelles, et que l'œuvre n'entra pas pour cela au répertoire des théâtres de la péninsule. *Alceste* n'y fut pas une seule fois représentée avant d'avoir reçu, avec sa forme définitive, la consécration de la France.

Gluck traversa donc cette période de déception que tout homme de génie a eu dans sa vie, quand, ayant découvert la vérité, l'apportant, l'exposant avec joie aux yeux de tous, il constate qu'on ne veut pas la voir. Expérience désolante, et contre laquelle bien des efforts ont dû être brisés. Pour lui, avec son tempérament viril, il n'en devait pas éprouver de découragement; mais il ressentit une irritation profonde.

Il eut d'ailleurs, vers le même temps, d'autres raisons de maudire Vienne et la société qui l'habitait. Il s'était imprudemment engagé, à la

fin de 1769, dans l'entreprise de la direction des théâtres impériaux : trompé par de faux amis, il y engloutit en trois mois une partie de la fortune que lui avaient acquise ses travaux, et faillit tomber en disgrâce auprès de la Cour qu'il servait depuis quinze ans avec un zèle que nous avons parfois pu trouver excessif.

Il se releva pourtant, car il n'était pas de ceux qui se laissent abattre. Mais il vit bien que désormais il n'avait plus rien à faire en Autriche, et qu'il fallait un autre théâtre à son activité.

Une fois encore (c'était avant la fâcheuse aventure que nous venons de dire), il consentit à sacrifier aux faux dieux de l'opéra de cour. Ce fut à l'occasion des fêtes célébrées à Parme pour les noces de l'Infant d'Espagne avec une archiduchesse d'Autriche. Il y fit représenter *Le Feste d'Apollo*, spectacle composé d'un prologue et de trois actions différentes, dont la dernière était *Orphée* : ce fut la première occasion qu'il eut de faire pénétrer sur la terre italienne son premier chef-d'œuvre, qui datait déjà de sept années. Les deux autres parties de cette œuvre composite avaient pour sujets *Philémon et Baucis* et *Aristée*. La première représentation en eut lieu le 24 août 1769.

Enfin, l'année suivante, il termina sa produc-

tion des soixante années qui semblent n'avoir eu d'autre raison que de préparer les cinq ans qui suivirent, en écrivant *Paride ed Elena*, opéra en cinq actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Cour de Vienne, le 30 novembre 1770. Le poème, comme ceux d'*Orfeo* et d'*Alceste*, était de Calsabigi — et ce fut le dernier opéra italien de Gluck.

Hélène et Pâris ! Le poème d'amour par excellence ! Comment la musique, qui a su exprimer l'accent de la passion chez les autres grandes amoureuses — Juliette, Marguerite, Armide, Didon, Iseult — n'a-t-elle jamais été capable de former la représentation sonore d'Hélène ? Serait-ce que l'art des sons n'a jamais pu s'extérioriser assez pour donner l'impression de la Beauté essentielle dont elle est le symbole sublime ? Berlioz, qui nous a menés à Troie et nous a fait ouïr les accents désolés d'Andromaque en deuil, n'a pas osé nous y montrer Hélène. A la vérité, son guide, Virgile, ne l'avait pas fait non plus. Seul, le vieil Homère possédait encore la candeur nécessaire pour ne pas redouter cette dangereuse contemplation :

Mais cela se passait en des temps très anciens !

Gluck et Calsabigi, en hommes du XVIIIe siècle

qu'ils étaient, n'eurent pas conscience de leur témérité. Aussi advint-il que ni l'un ni l'autre ne nous a montré Hélène, et leur dernière œuvre est certainement la moins bonne des trois que leur collaboration a produites.

La cause de cette infériorité doit être nécessairement imputée au poème. Assurément, Calsabigi était resté dans la logique de son système lorsqu'il écrivit ce drame dont les cinq actes ne sont qu'un dialogue à deux personnages, sans rien qui fasse diversion (sauf quelques divertissements en dehors de l'action), sans intrigue, sàns ornements d'aucune sorte. Mais cette simplicité voulue devenait excessive. On en va juger par cette analyse fidèle, et qui n'omettra rien d'essentiel.

Pâris, venu de Troie pour comparer la beauté de la fille de Jupiter avec celle des trois déesses qui l'ont pris pour juge sur l'Ida, aborde au rivage grec et fait des sacrifices à Vénus. Un messager vient le chercher pour le conduire auprès de sa souveraine : ce messager est l'Amour, qui cache sa personnalité divine sous le déguisement humain d'un serviteur, Eraste. C'est là le premier acte, un des plus remplis de toute l'action.

Au deuxième acte, Pâris et Hélène sont mis en présence ; l'Amour se glisse entre eux.

Au troisième, Hélène donne une fête à Pâris ; celui-ci chante en s'accompagnant sur sa lyre phrygienne : son chant est une déclaration d'amour, dont Hélène se courrouce, sans parvenir pourtant à cacher son trouble ; elle cède la place à Pâris, qui reste désespéré.

Au quatrième, après échange de billets et d'aveux favorisés par l'Amour, Pâris ne peut plus retenir l'aveu de sa passion ; il s'éloigne, et c'est, cette fois-ci, Hélène qui reste seule.

Au dernier acte, l'Amour use d'un stratagème : il fait accroire que Pâris est parti ; Hélène s'en désole, et quand il revient elle ne sait plus cacher sa joie. Elle cédera donc. En vain Pallas apparaît et maudit leur amour ; mais la destinée est plus forte ; Hélène suivra Pâris ; celui-ci la conduit sur son navire ; ils s'embarquent pour Troie.

C'est là, pour parler comme Wagner, un drame tout d'action intérieure ; mais la psychologie y est vraiment trop sommaire, se bornant à montrer la progression naturelle de l'amour qui entre dans deux cœurs et y grandit peu à peu. Le poète a poussé si loin le souci d'éviter toute intervention étrangère qu'il a été jusqu'à supprimer le personnage, à la vérité désobligeant, de Ménélas : dans l'opéra, Hélène n'est pas épouse ; son infidélité n'a pour conséquence que de

suivre un autre fiancé — et ainsi la morale d'opéra, telle que la voulait le XVIIIe siècle, était sauve !

La monotonie est donc le défaut intrinsèque de *Paride ed Elena*, et la musique de Gluck n'y a pas échappé. Pourtant, l'accent et l'inspiration générale ne sont point indignes de celui qui a écrit les pures cantilènes d'*Orfeo*. Jean-Jacques Rousseau a fort bien dit lorsqu'il a exprimé l'opinion que Gluck « a répandu dans le rôle de Pâris, avec la plus grand profusion, tout le brillant et toute la mollesse dont la musique est susceptible », et en a conclu à l'intention de caractériser le personnage en son origine phrygienne. Les chants du premier acte (le sacrifice à Vénus) lui donnent raison : ils ont, dans leur contour, ce je ne sais quoi qui, sans qu'on puisse conclure à l'imitation, évoque la pensée de certains chants d'Orphée, tels qu' « Objet de mon amour ». C'est de la musique d'églogue. Le premier chœur : *Non sdegnare, o bella Venere*, nous est bien connu ; nous venons de l'entrevoir dans *le Feste d'Apollo* ; il a pris sa place définitive au second acte d'*Alceste*, et sous sa teinte un peu fanée, nous savons s'il est exquis. Les strophes accompagnées par la harpe, en leur allure d'improvisation, ont une pureté de lignes qui s'accorde merveilleusement avec l'idée du chant grec.

C'est, tout au moins, de la musique méditerranéenne, comme s'exprime Nietzsche. Rapprochement inattendu et bien curieux à surprendre : la formule mélodique par laquelle la voix, un moment à découvert, commence chaque strophe, semble une variante de la mélopée des montagnards de la campagne romaine que Berlioz a transcrite dans ses Mémoires : Gluck, qui, lui aussi, savait écouter les mélodies populaires, en a, pour noter la sérénade de Pâris, retrouvé l'accent, presque le dessin.

Les chants d'Hélène, au contraire, n'ont rien d'efféminé. Les scènes de pure déclamation par lesquelles la passion se manifeste en elle sont conçues dans le même esprit et la même forme que les monologues d'Alceste, où l'agitation de l'orchestre exprimait les sentiments du personnage plus puissamment que la voix même. Il en résulte que ce trouble de la grande amoureuse ne diffère guère de celui de l'épouse héroïque qui sacrifie sa vie à son époux, si ce n'est par cela seul qu'il paraît moins intense.

C'est qu'à l'époque où Gluck écrivait, la musique n'avait pas encore appris à chanter l'amour. Le duo du troisième acte de *Pâris et Hélène* est sans doute un des points culminants de l'œuvre : par sa forme libre, où se mélangent avec le naturel le plus parfait la déclamation expressive et la

musique pure, il offre un sujet d'étude du plus grand intérêt. Mais le sentiment n'est certes pas celui qu'aurait voulu traduire un musicien plus moderne : sauf en quelques accents de tendresse, qui font songer tour à tour aux pures cantilènes d'Alceste et à celles de Pylade, c'est bien plutôt le désespoir de la passion qui s'y exhale.

En vérité, nous aurions peine à reconnaître Gluck tout au long de ces cinq actes si, à la fin du dernier, il ne faisait sentir la griffe du lion en écrivant une page où nous le retrouvons enfin.

C'est à l'instant où Pâris et Hélène ont résolu de ne plus résister à la passion qui les entraîne : ils vont partir pour Troie. Mais Pallas, qui, dans son dépit d'avoir été vaincue dans la lutte de beauté, n'a pas pardonné à son juge, vient, en une apparition soudaine, prédire au couple coupable les malheurs que sa faute va déchaîner.

Terrible est sa malédiction d'amour!

Mais les accords, les rythmes mêmes, sur lesquels elle s'exhale, nous les connaissons : nous les avons entendus dans *Armide*, quand la Haine, abandonnant l'amante à la destinée, la livre à l'Amour « qui la guide dans un abîme affreux ». C'est encore la même malédiction d'amour : Gluck en avait trouvé l'inspiration première, dans une situation parfaitement identique, à la fin de *Paride ed Elena*.

Le succès d'une telle œuvre ne pouvait être, et ne fut en effet, que modéré. Gluck semble en avoir pris son parti de bon cœur, et ce n'est pas contre cet accueil qu'il récrimina. Lui-même a prononcé la condamnation contre *Paride ed Elena* en omettant, seul des trois opéras qu'il composa en collaboration avec Calsabigi, de l'adapter à la scène française. Mais s'il l'annula en tant qu'œuvre organisée, en revanche il y trouva, plus encore que dans *Telemacco*, la mine la plus abondante en matière musicale qu'il pût utiliser pour ses constructions futures : depuis *Iphigénie en Aulide* jusques et y compris *Echo et Narcisse*, il n'est pas un de ses opéras français qui ne se soit enrichi de quelque épave de *Paride ed Elena*.

Et ce fut, après ce trente-deuxième opéra écrit par Gluck sur un poème italien, une longue période de recueillement, sinon de repos, à quoi son activité passée ne l'avait pas habitué. S'endormit-il dans l'inaction? Non pas : il est évident qu'il songeait en lui-même à se préparer pour des luttes à venir, plus dures encore. Il avait conscience qu'une période de sa vie était révolue et qu'une autre allait commencer. Il resta donc, pour un temps, où il en était, habitant toujours Vienne, fort loin de là par la pensée.

Aussi bien, déjà il se sentait moins seul. Il s'irritait naguère de n'avoir pas vu les gens se grouper autour de lui à son premier appel. C'est qu'il ne savait pas que la vérité en marche est lente. Mais elle arrive tout de même : il commençait à l'apercevoir.

Sa renommée était devenue européenne. En Italie, le P. Martini, appelant de ses vœux le musicien capable « de faire renaître, à l'imitation des Grecs, la véritable et juste manière d'émouvoir », désignait clairement Gluck comme étant ce musicien. L'anglais Burney, l'ayant été visiter à Vienne, le proclamait « le Michel-Ange de la musique ». En Allemagne, Wieland déclarait : « Grâce au génie puissant du chevalier Gluck, la musique a recouvré tous ses droits », et il lui appliquait la devise antique : « Il a préféré les Muses aux Sirènes », cependant que Klopstock, dont il mettait les vers en musique, entretenait avec lui une correspondance amicale, et s'enquérait de la véritable interprétation de ses œuvres. En France enfin, Jean-Jacques Rousseau commentait subtilement, d'après la partition italienne d'*Orfeo*, les harmonies de la scène infernale et le formidable *No* des démons répondant à la plainte du chanteur, en attendant, lui qui avait déclaré naguère que la langue française était incompatible avec la musique, qu'il

se déclarât conquis par *Iphigénie* et *Orphée*.

C'est qu'en effet, malgré des apparences de contradictions, deux génies tels que Gluck et Jean-Jacques Rousseau étaient faits pour s'entendre. Le premier écrivait que le *Devin du village*, était « un modèle qu'aucun auteur n'avait encore imité », car il y reconnaissait « l'accent de la nature ». Son but avoué était de continuer, dans le « genre sérieux », ce que Jean-Jacques Rousseau avait commencé « dans le genre simple ».

De fait, les qualités, même les défauts de la musique française étaient sympathiques à Gluck. Il trouvait dans l'opéra français, tel qu'il avait été cultivé par Lulli et Rameau, la forme qui convenait le mieux pour contenir ce que son génie lui inspirait.

C'était donc à Paris qu'il lui fallait aller pour accomplir son œuvre.

Et d'abord, il devait écrire un opéra français, afin de se présenter bien muni.

Qui lui en fournirait le poème?

Le hasard, cette fois, servit Gluck à souhait. Il trouva, à Vienne même, l'homme capable de mener à bien cette besogne, à la vérité subalterne, car la première condition requise était que le collaborateur de Gluck se soumît rigoureusement aux principes établis par lui.

C'était un Français qui, dit-on, était attaché à l'ambassade de Vienne, nullement écrivain par profession, mais de ces « honnêtes gens », comme on disait au XVIIe siècle, capables d'avoir des clartés de tout, actif, remuant, connaissant la société parisienne, déjà en relations avec les directeurs de l'Opéra. On le nommait le bailli du Roullet.

Le sujet d'*Iphigénie en Aulide* fut choisi d'un commun accord. Du Roullet écrivit l'adaptation de la tragédie de Racine, dont il simplifia l'intrigue. Quant à Gluck, il avait achevé la composition musicale en 1772.

Il fallait maintenant intéresser à la cause de Gluck ceux qui présidaient aux destinées de l'Opéra de Paris, et c'était là le plus difficile. C'est une entreprise si chanceuse d'offrir au public une œuvre qui déroute ses habitudes!

Or, l'Académie royale de musique vivait depuis longtemps dans un état de quiétude qui ressemblait fort à la langueur, n'accroissant son répertoire que par de petits ouvrages dont les danses étaient l'attrait principal, n'ayant pu, depuis de longues années — dès avant la mort de Rameau — faire réussir aucun opéra sérieux.

Du Roullet eut beau écrire au *Mercure de France* pour faire de Gluck un éloge pompeux et appeler l'attention publique sur son *Iphigénie*,

Gluck lui-même venir à la rescousse pour expliquer ce qu'il voulait faire et offrir ses services : rien n'y fit, et l'on resta sourd à Paris.

Le manuscrit d'*Iphigénie en Aulide* avait été envoyé de Vienne. Dauvergne, directeur de l'Opéra, lut la partition ; puis il fit cette réponse :

« Si Gluck veut s'engager à nous livrer au moins six opéras semblables, je serai le premier qui s'intéressera à la représentation d'*Iphigénie*. Mais sans cela, non, car un pareil opéra tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent. »

L'on ne saurait refuser à ce directeur le mérite d'avoir compris. Son appréciation était d'un vrai prophète. Au reste, la conclusion, si honnêtement qu'elle fût formulée, n'en était pas moins une défaite pour Gluck.

Allait-il donc renoncer et continuer à ronger son frein ? C'eût été mal le connaître que de le croire ! Il n'avait pas épuisé toutes ses ressources. Si son génie ne suffisait pas à le faire admettre, il s'adresserait à la protection des puissants ! Marie-Antoinette, depuis peu dauphine de France, avait été son élève : il eut recours à elle. La diplomatie fut mise en mouvement. Le comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche à Paris et qui, par succroît, protégeait une chanteuse de l'Opéra (une des futures interprètes de Gluck), intervint. Ils ne purent obte-

nir cependant un engagement formel ; mais ils reçurent des assurances assez favorables pour pouvoir mander à Gluck qu'il ferait bien de venir, sa présence étant de première nécessité pour conquérir d'assaut la position.

Il se décida en effet à faire ce grand voyage. Au commencement de janvier 1774, il arriva à Paris. Et il vit que les espérances qu'on lui avait permis de concevoir n'étaient pas vaines, car *Iphigénie en Aulide* fut aussitôt mise en répétitions.

III

L'ŒUVRE DÉFINITIVE VIEILLESSE DE GLUCK

(1774-1787)

Quand, le 19 avril 1774, *Iphigénie en Aulide* fut représentée pour la première fois sur la scène de l'Académie royale de musique, le public parisien admis à la faveur de contempler le premier les beautés d'une telle œuvre put à bon droit ressentir une impression de surprise, car il n'avait jamais rien entendu de pareil.

Dès les premières notes, tout fut nouveau pour lui. L'ouverture est un monument symphonique que les successeurs de Gluck ont assurément dépassé, mais qui ressemble aussi peu à la vieille et scolastique ouverture française qu'à la brillante *Sinfonia* des opéras italiens. Elle apparut comme un superbe portique à l'entrée de la tragédie musicale. Des sons d'une gravité religieuse en formaient l'introduction. Puis tout

l'orchestre se soulevait en un unisson grandiose, d'une allure digne de la majesté royale. Bientôt le mouvement s'animait ; pendant un instant, la symphonie semblait vouloir en revenir aux formules habituelles de l'ouverture italienne, avec son allegro à quatre temps d'un style « saillant et vif », comme le définissait Jean-Jacques Rousseau. Mais ce n'était qu'une manière d'amorcer le discours : une dizaine de mesures étaient à peine passées que les violons se détachaient pour chanter à l'aigu un autre motif, tout féminin, avec son apparence gracile et ses agréments, aujourd'hui, semble-t-il, un peu fanés, en tout cas bien caractéristiques d'une époque. Puis le développement se poursuivait, basé d'abord sur une transformation du motif à l'unisson, que maintenant martelaient les basses, continuant encore par un dessin chromatique de deux notes qui, tel un gémissement, s'élevaient et retombaient tour à tour en passant des violons aux hautbois : épisode musical dont l'émotion était aussi nouvelle qu'elle est demeurée permanente. Sur cette riche matière thématique, le morceau symphonique se déroula en un bloc compact, la plainte des hautbois et des violons prenant une prépondérance de plus en plus accusée, jusqu'au moment où, le mouvement s'étant ralenti de nouveau, l'orchestre se retrouva, comme au début,

ramassé sur son unisson royal. Et Agamemnon parut en scène.

L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* a, dès le premier jour de son apparition, été universellement admirée comme un chef-d'œuvre. Fut-elle comprise dans tous ses détails? On en peut douter. Peut-être même est-il permis de croire que Gluck n'en a pas deviné la portée tout entière, et que ce fut par une inspiration spontanée, plutôt que dans la pleine conscience de son acte, qu'il a écrit une telle page, inaugurale de tout un art postérieur. Pour que le sens intime et complet en fût défini, il a fallu que Richard Wagner, cherchant à dégager des exemples du passé l'essence du drame symphonique, s'avisât que l'ouverture d'*Iphigénie* renfermait la première application signalée par l'histoire, de son principe du *leit-motiv*. Il dit : « Avec quelle clarté saisissante, avec quelle égale vérité Gluck n'a-t-il pas personnifié par la musique les deux éléments du conflit ? Dès le début, on reconnaît, à l'énorme vigueur du motif principal, aux pesantes enjambées de cet unisson d'airain, la masse compacte, concentrée en un intérêt unique ; puis, avec le thème qui suit, l'intérêt individuel opposé de la douce victime nous dispose à l'attendrissement. » Il serait facile en effet d'étiqueter les thèmes de l'ouverture d'*Iphigénie*

en Aulide, comme on le faisait naguère pour les motifs wagnériens : l'on aurait ainsi le motif de la puissance d'Agamemnon, ceux de la grâce d'Iphigénie, de la plainte, etc.

Quant à la pratique de l'art, elle bénéficiait là d'un modèle d'après lequel furent conçus tous les chefs-d'œuvre de l'ouverture symphonique postérieure, depuis les belles ouvertures françaises de Méhul et de Cherubini jusqu'aux sublimes préfaces orchestrales de Beethoven ou de Weber. L'ouverture de *Léonore*, que Wagner dit encore être « le drame lui-même élevé à sa plus haute puissance », celle de *Corialan*, celle d'*Euryanthe*, et bien d'autres, sont les résultantes naturelles de l'ouverture d'*Iphigénie*.

Le drame est commencé.

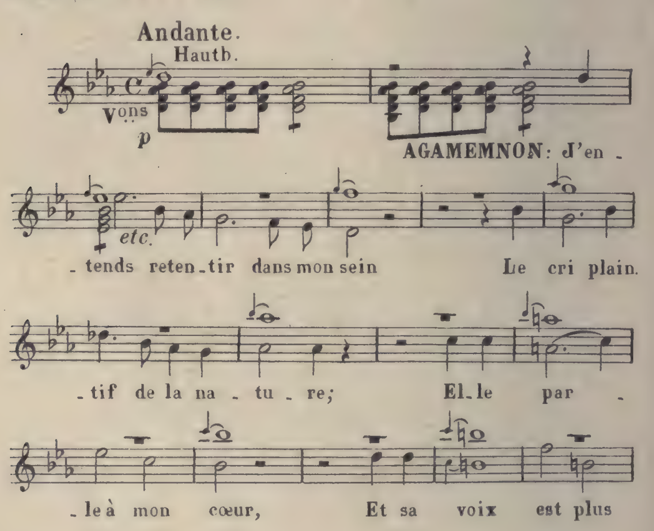
Sur la trame de l'orchestre reprenant, à la suite de l'ouverture et comme pour l'encadrer, l'épisode austère qui en avait formé le début, Agamemnon adresse son invocation à « Diane impitoyable ». Mais son chant va se faire plus humain : il implore maintenant le « Brillant auteur de la lumière », et, d'une voix où l'accent de la pitié paternelle s'allie à la noblesse souveraine, il supplie : « Dieu bienfaisant, exauce ma prière ! » Le discours musical se déroule avec une liberté jusqu'alors ignorée : la déclamation emprunte tour à tour, suivant la signification du

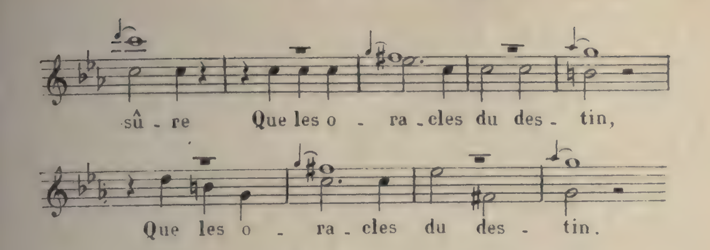
texte, la forme du récitatif simple ou celle de la mélodie la mieux formée, sans qu'il subsiste ici la moindre trace de ces disparates contre lesquelles avait protesté la préface d'*Alceste* ; et ce discours est soutenu et lié dans ses diverses parties par une trame orchestrale toujours prête à souligner l'accent du mot aussi bien qu'à rehausser la pure beauté de la musique.

Un chœur d'un rythme bref vient opposer à la plaintive supplication du père la volonté brutale du peuple, et le prêtre répond au nom des dieux. Un orchestre aux mouvements précipités, aux dissonances pleines de menaces, supporte le chant rude, mais toujours large et grand, du pontife fanatique ; la voix du roi finit par s'unir à la sienne pour adresser une nouvelle invocation à la divinité. Le dialogue se poursuit : le chœur a des répliques furieuses, qui rappellent à notre mémoire celles du peuple juif clamant : « Qu'il soit mis en croix ! » ou demandant : « Barrabas ! » dans l'immortelle *Passion*. Ici, les voix se réunissent définitivement en une lyrique prière : « O Diane, sois-nous propice », pleine de mouvement, d'enthousiasme et d'harmonie à la fois.

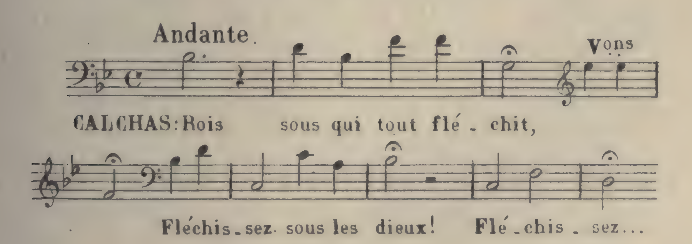
Le prêtre et le roi sont maintenant en présence. Agamemnon exhale encore une fois son angoisse paternelle, — et c'est merveille de voir comment, dans une situation toujours semblable,

Gluck trouve des accents nouveaux et de plus en plus expressifs. C'est au milieu de l'air : « Peuvent-ils exiger qu'un père », dont la mélodie admirable de forme (et sans la superfétation des redites, ritournelles ou autres ornements parasites) a l'accent de l'affliction la plus sincère, qu'est placé l'épisode : « J'entends retentir dans mon sein le cri plaintif de la nature ». Là, un hautbois, reprenant, pour les développer, les deux notes gémissantes qui, dans l'ouverture, avaient résumé l'idée déplorable du sacrifice, dialogue avec le chant, comme si le voix était impuissante à faire jaillir le cri que l'instrument semble tirer des plus intimes profondeurs de l'être.





A ce chant désolé du père, le prêtre oppose la voix inexorable du Destin. Sa cantilène, imposante et magnifique, a une beauté soutenue dont le secret n'a pu être retrouvé que longtemps après, quand Wagner écrivit la prière de *Lohengrin* et le chœur des pèlerins de *Tannhäuser*, d'accent assez proche de celui de Gluck. Le vers suivant offre un exemple caractéristique de cette « direction des motifs », dont M. André Pirro a savamment étudié les lois dans son beau livre sur *l'Esthétique de J.-S. Bach* : la dernière syllabe du mot : « Fléchissez », avec sa descente de neuvième, donne en effet une sensation musicale de fléchissement, qu'accuse encore la répétition du mot par les notes basses de la voix :



Et voici que, subitement, tout semble changer. Une clarté sereine succède à la nuit tragique : c'est Iphigénie qui paraît, au milieu d'un cortège juvénile. Le chœur : « Que d'attraits, que de majesté », où les voix s'unissent harmonieusement parmi les dessins bien assortis des violons qui l'enguirlandent, a un caractère de grâce féminine qu'il tire principalement de son motif initial (un dessin favori de Gluck, reproduit plusieurs fois dans son œuvre). Après la longue succession des scènes antérieures, cette apparition, toute faite de lumière, offre un charme reposant auquel il n'est pas possible de résister. et les divertissements, mêlés de chants tendres, qui vont suivre, auront des séductions d'autant plus sûres qu'elles ont été plus longtemps attendues.

L'on ne saurait faire doute qu'en élaborant *Iphigénie en Aulide* pour l'offrir en premier hommage au public de France dont il recherchait le suffrage, Gluck ait eu la pensée de produire son « chef-d'œuvre », le mot étant pris dans son ancien et véritable sens : le chef-d'œuvre du maître artisan. S'il eût continué jusqu'au bout comme il avait commencé, c'eût été en même temps, dans le sens absolu, le chef-d'œuvre de Gluck. Nulle part, en effet, il ne s'est élevé plus haut que dans cette première partie de l'acte que

nous venons d'analyser ; nulle part il n'a trouvé d'accents plus profonds, plus nobles, plus pathétiques, plus abondants, plus divers ; nulle part il n'a atteint à plus de grandeur tragique.

Mais le programme qu'il s'était imposé ne lui permettait pas de se maintenir indéfiniment à une pareille altitude. Dans une œuvre destinée à servir d'épreuve pour consacrer sa maîtrise, il devait songer qu'il avait à satisfaire aux goûts de beaucoup de juges divers : d'une part les connaisseurs, de l'autre la foule. Dédaignât-il ce dernier suffrage (ce qui n'est pas certain), il sentait qu'il ne fallait même pas trop étonner les premiers en contredisant trop ouvertement aux idées reçues. Mieux encore : cette contradiction n'entrait aucunement dans ses vues.

Tout au contraire, venu en France pour reprendre et continuer la tradition de l'opéra français, s'il comptait bien l'enrichir d'éléments nouveaux que devait fournir son génie, il ne songeait aucunement à la détruire, mais il en admettait le principe et ne demandait qu'à s'y conformer tout d'abord. Un jour viendra, sans doute, où il entreprendra résolument de réaliser dans son intégrité la tragédie musicale telle que l'annonçaient les premières scènes d'*Iphigénie en Aulide* ; mais, pour l'instant, il en est encore à son œuvre de présentation. Il borne donc son

ambition à faire un opéra, un opéra français, demandant seulement qu'on veuille bien lui permettre d'agrandir le cadre dans lequel Lulli et Rameau s'étaient tenus, et d'y ajouter de nouvelles richesses.

Or, l'opéra français donnait aux divertissements et à la danse une place qui, trop souvent, tendait à être prépondérante. Gluck ne voulut pas se soustraire à cette obligation. Il admit qu'il y eût dans *Iphigénie en Aulide* un ballet à chaque acte, comme cela avait eu lieu dans tous les opéras représentés jusqu'alors sur la scène de l'Académie royale de musique. Au premier acte, Iphigénie et Clytemnestre faisaient leur entrée, et l'on dansait. Au second, il était procédé aux préparatifs des noces d'Achille et d'Iphigénie, l'on dansait encore. Enfin, au dénouement, comme il avait bien fallu que les héros homériques fussent unis par un mariage aussi légitime que déconcertant, l'occasion était naturellement des meilleures pour qu'on recommençât la fête interrompue ; les danses et les chants étaient continués jusqu'à la fin de la pièce.

La musique des danses d'*Iphigénie en Aulide*, sans avoir l'abondante vitalité et l'ingéniosité toujours en éveil des airs de ballet de Rameau, n'en était pas moins très digne de figurer au répertoire de l'Opéra. Depuis longtemps d'ail-

leurs, les danses françaises avaient servi de modèles à Gluck pour ses ballets viennois, et les premiers essais en avaient été des mieux réussis. Il y en eut même qui, dès avant que l'auteur prît la peine de venir, avaient paru si bien appropriés au cadre, qu'on les y avait introduits sans en demander licence : l'on sait que Philidor, ayant corrigé les épreuves de la partition d'*Orfeo ed Euridice*, avait trouvé certaine gavotte si fort de son goût qu'il l'avait, sans autre forme de procès, mise dans son opéra d'*Ernelinde*. Les airs à danser d'*Iphigénie* (dont plusieurs sont empruntés à des partitions antérieures de Gluck) méritèrent donc d'être jugés par la critique comme dignes de Rameau : aucun meilleur éloge n'en pouvait être fait.

Il en est un dont l'originalité est particulière, et qui mérite d'être cité hors de pair : c'est un « Pas des esclaves », qui, dès les premiers jours, fut célèbre sous le nom de *Tyrolois*. Son rythme et sa tonalité lui donnent un aspect tout différent de celui des danses françaises. Le thème semble imité de quelque danse populaire tchèque : c'est peut-être un souvenir de la jeunesse de Gluck, qu'il aurait retenu de ses courses errantes en Bohême, alors qu'il n'était encore qu'un pauvre ménétrier de campagne. Ingénieusement modulé, plus symphonique-

ment développé qu'il n'est habituel aux airs de ce temps-là, il nous offre le premier exemple, signé Gluck, de ces danses orchestrales, dont les maîtres russes, notamment, ont fourni plus tard des exemplaires nombreux et brillants.

Des morceaux de chant, soit à voix seule, soit pour quatuor ou trio, soit enfin en chœur, s'entremêlent par moments aux danses instrumentales, comme pour prendre part à l'action chorégraphique. Cependant, nous ne trouvons plus d'exemples de la forme, familière chez Rameau, de l'air de danse exécuté une première fois par l'orchestre et repris par un coryphée.

Les morceaux détachés qu'on rencontre ainsi dans *Iphigénie* ont parfois un accent très grave : tel, par exemple, le chœur d'esclaves : « Les filles de Lesbos » (ajouté à la partition lors du remaniement auquel donna lieu la première reprise), dont la mélancolique et harmonieuse beauté nous donne l'impression de ce chant grec, qu'assurément nous ne connaissons pas, mais dont Gluck semble avoir eu plus d'une fois l'intuition pénétrante.

D'autres, plus directement liés à l'action, sont d'une musique qu'on pourrait qualifier d'immobile, en opposition avec tant de morceaux de mouvement dont la tragédie est remplie. Tel l'hymne : « Chantons, célébrons notre reine »

entonné par le ténor (Achille) à la voix duquel le chœur répond en alternant par de larges harmonies qui rappellent la manière de Haendel, et n'en sont point indignes. Tel encore le trio : « C'est un père, Seigneur, mais un père que j'aime », bien longuement développé pour la situation, mais qui contient les meilleures formules mélodiques qui puissent caractériser le génie musical de Gluck. Tel enfin le quatuor qui commente le dénouement : « Mon cœur ne saurait contenir l'excès de mon bonheur extrême », où l'émotion, d'abord contenue, se dégage peu à peu jusqu'à s'épandre en un flot harmonieux : bel exemple d'envolée lyrique, qui ne sera pas perdu pour Mozart lorsqu'il viendra à son tour écrire les morceaux d'ensemble vocal de *Cosi fan tutte* et d'*Idoménéè*.

En vérité, cette partition d'*Iphigénie en Aulide* surabonde de musique. Peut-être elle en contient trop. L'on aimerait parfois moins de richesses successives, et l'on préférerait une plus grande condensation. Considérons encore une scène capitale dans l'œuvre : les adieux d'Iphigénie. Elle est touchante, et renferme plusieurs cantilènes qui, prises chacune à part, sont belles. Celle qui s'adresse à Achille : « Conservez dans votre âme le souvenir de notre ardeur » est un des plus purs modèles qu'on

puisse offrir du chant classique, et la seconde reprise : « N'oubliez pas qu'Iphigénie » a un accent de tendresse ineffable. Mais les termes mêmes de cette analyse portent en eux une critique : cet adieu à la vie est un morceau à reprises ! Or, rien n'est plus éloigné de la vérité du discours tragique que cette forme périodique contre laquelle Gluck a multiplié ses sarcasmes. Aurait-il donc quelque peu fléchi la rigueur de ses principes en insérant à cette place une mélodie en style de romance ? Mais les autres chants qui remplissent la scène sont d'un caractère tout semblable ; d'où il résulte une impression à la fois de monotonie et d'éparpillement que, certes, nous n'avions pas éprouvée en écoutant les scènes puissantes du début.

C'est qu'en effet, si une partie d'*Iphigénie en Aulide* appartient au plus haut style de la tragédie lyrique, une autre, et non la moins considérable, n'est que de l'opéra : non l'opéra italien, avec les pratiques duquel Gluck avait rompu dès longtemps, mais ce genre intermédiaire, mieux fait pour plaire au goût français, où la musique et le drame, sans être en désaccord, s'unissent d'une façon plus superficielle qu'intime. A cet ordre d'idées appartiennent presque entièrement les rôles d'Achille et d'Iphigénie. Tous deux s'en tiennent à chanter des

airs, ou à faire leur partie dans des morceaux d'ensemble. A la fin du premier acte, dans une scène que Racine, par une concision remarquable, avait expédiée en deux vers, ils unissent leurs voix en un long duo qui n'est point dénué d'abondance mélodique, mais dont le caractère est bien plutôt galant qu'héroïque.

Aussi bien, traitant musicalement un sujet qui dans l'antiquité grecque comme au XVIIe siècle français, a donné naissance à deux chefs-d'œuvre, Gluck a reculé devant une partie de la tâche au point de laisser à l'écart ce qui, en vérité, est la tragédie même : pas une seule fois avant le dénouement il n'a osé mettre en présence Iphigénie et Agamemnon. Il a esquivé la rencontre des deux personnages, terminée par le douloureux : « Vous y serez, ma fille » ; il a omis la supplication d'Iphigénie :

c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.

S'il a usé d'une telle réserve, c'est, n'en doutons pas, que, malgré son principe déclaré que la musique doit être employée à « seconder la poésie » et à « renforcer l'expression des sentiments et l'intérêt des situations », il a jugé qu'ici situation et sentiment sont tels qu'ils passent par-dessus le pouvoir de la musique.

Tout justement, au sujet de cette première *Iphigénie*, il a fait à un ami une confidence qui, provoquée par une autre partie de l'œuvre, s'applique parfaitement au cas présent. « Il faut que vous sachiez, dit-il, que la musique est un art très borné... On chercherait en vain dans le chant un caractère propre à certaines passions. » Déclaration significative, sortant de la bouche de Gluck, et qui pourrait donner lieu à d'abondants commentaires. Retenons-en seulement ceci : que, loin de prétendre que la musique est capable de tout dire, il jugeait que certains sujets débordent ses limites naturelles.

Déjà, dans l'*Alceste* italienne, nous l'avons vu moduler les adieux des époux sous la forme indécise d'une déclamation qui, malgré le sentiment d'intimité qui la pénètre, ne dut pas lui paraître à la hauteur de la situation, puisqu'il ne conserva pas la scène dans l'œuvre française définitive. Et dans *Iphigénie*, nous voyons qu'il n'entreprend même pas de se mesurer avec ce qui est l'essentiel du drame.

Certaines nuances lui échappent encore, que plus tard distingueront mieux ceux qui auront pu profiter de ses premières investigations. Dans la scène d'explication entre les deux amoureux, il y a un air d'Achille : « Cruelle, non, jamais votre insensible cœur » qui a l'ac-

cent d'une douleur sincère et profonde ; il conviendrait bien pour exprimer l'affliction d'un amant passionné abandonné par celle qu'il aime[1]. Mais le but est certainement dépassé ici, où le désespoir d'Achille ne peut être pris au sérieux, le raccommodement final étant déjà commencé.

Inversement, la querelle d'Achille et d'Agamemnon n'a pas le ton de fierté arrogante sur lequel on aurait cru que la musique interpréterait un pareil colloque. La Harpe a prétexté de cette insuffisance pour déclarer avec superbe que « l'on ne peut pas se braver en musique », et que « l'accent de l'orgueil est dur et antiharmonique ». De quoi se mêlait ce grammairien et que s'avisait-il de tirer d'une observation particulière un principe général ? Gluck ayant été le premier à vouloir faire dire à la musique ce à quoi personne n'avait pensé avant lui, il est assez aisé de concevoir qu'il n'ait pas atteint du premier coup à l'absolu et qu'il ait laissé d'autres trouvailles à ses suc-

1. Rapprochement singulier : nous retrouvons le mouvement le plus caractéristique de ce chant dans la première mélodie de Berlioz, celle qu'il composa dans son enfance, sur des vers de Florian :

je vais passer ma vie
Dans les pleurs et dans les regrets.

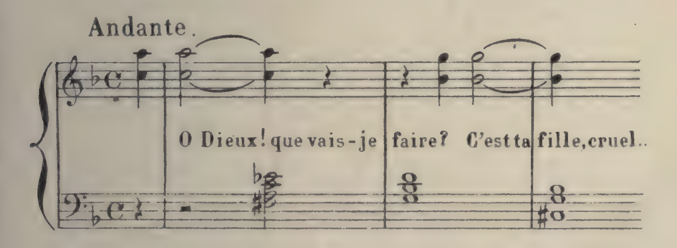
Rien n'indique qu'à l'époque où, au fond de sa province, Berlioz a trouvé ce chant d'accent désolé (replacé plus tard dans l'introduction de la *Symphonie fantastique*), il ait connu une seule note d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck.

cesseurs : qu'il n'ait pas réussi sur un point ne signifiait en rien que son principe fût faux. Au reste, il est croyable que lui-même aurait été plus heureux s'il avait donné plus d'application à cette scène, qu'il se contenta de traiter en utilisant les éléments thématiques et le mouvement général d'une de ses compositions antérieures : une dispute d'opéra-comique, ayant figuré dans un ouvrage dont le titre s'étonne d'être cité en la compagnie d'*Iphigénie : le Cadi dupé*.

Mais que de beautés il nous réserve encore quand il revient au véritable style de la tragédie ! Car on pense bien qu'il n'a jamais songé à l'abandonner définitivement après être arrivé au milieu du premier acte. Tout le rôle d'Agamemnon est traité avec le même sentiment de grandeur austère que nous avons observée dans cette première partie. Son monologue à la fin du second acte, quand le « pasteur de peuples » balance entre le désir de ne point céder à Achille et l'horreur d'ordonner le sacrifice d'Iphigénie, est une page qui constitue un des modèles les plus admirables de l'art de Gluck. Il en offre aussi un des exemples les plus caractéristiques. Pour la première fois nous voyons ici l'artiste en pleine possession du secret d'une forme qui lui est propre, dont il avait tenté déjà quelques

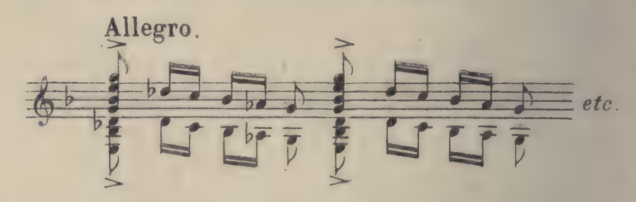
applications dans *Orfeo* et *Alceste*, et qui trouva dans ce monologue sa réalisation définitive : ce secret consiste en la fusion intime de la déclamation vocale et la symphonie orchestrale, celle-ci représentant, par les dessins appropriés que l'harmonie et le développement transforment sans cesse, les différentes phases du drame intérieur qui se joue dans l'âme du personnage.

Ainsi, la colère d'Agamemnon, exprimée par un dessin véhément des violons, s'arrête-t-elle soudain à la pensée de sa fille, et voici que deux hautbois, tantôt à découvert, tantôt accompagnés par les accords soutenus des instruments à cordes, font, par leurs sons incisifs, retentir ces notes plaintives :

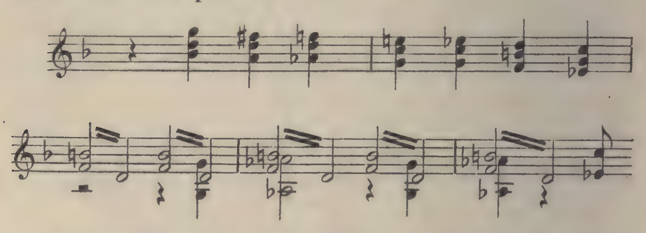


Cette figure, si simple et pourtant expressive, se reproduit et se renouvelle tout le temps que le même sentiment règne. Parfois elle se réduit à deux simples accords qui se succèdent à intervalles réguliers, comme une pulsation lente, indiquant le malaise du cœur qui a peine à s'as-

surer. Mais voici que revient l'idée de l'abominable sacrifice : le dessin de l'orchestre qui peint cette hantise prend un autre aspect et affecte un grand caractère d'agitation :



Les cris de désespoir du père se mêlent au développement de cette formule instrumentale, qui monte sans cesse et atteint à un éclat formidable. Il faut citer encore : des accords chromatiques, plus ralentis, se répondant des instruments aigus aux basses, nous font assister à une nouvelle phase du conflit :



Ils s'éteignent peu à peu, montrant la fin de cette lutte intérieure qu'en manière de conclusion résume, pour finir l'acte, un chant farouche et péniblement résigné.

Certes Gluck, en vrai révolutionnaire qu'il était, a beaucoup détruit. Mais qui oserait dire,

après une telle page, si neuve et si définitive à la fois, qu'il n'a pas largement remplacé, et au delà, ce qu'il avait eu la prétention d'abolir ?

La douleur maternelle n'est pas moins puissamment exprimée, car, dans cette œuvre qui porte le nom d'*Iphigénie*, c'est Agamemnon et Clytemnestre qui sont les plus intéressants personnages. Nous ferions volontiers bon marché, dans le rôle de cette dernière, des premiers airs, par lesquels Gluck tente d'exprimer l'orgueil de la majesté royale. Mais aussitôt que s'annonce la catastrophe, l'accent redevient profondément humain. Gardons-nous de critiquer au point de vue de la convenance scénique le cantabile qui exprime la supplication de Clytemnestre à Achille : « Par un père cruel à la mort condamnée... » Ce n'est point du tout là une cavatine d'opéra : c'est, traduit dans le langage musical, le « discours » que, dans la tragédie grecque, la mère suppliante ne pouvait se dispenser d'adresser au héros protecteur, en embrassant ses genoux : ni Euripide, ni Racine n'ont épargné aux spectateurs de leurs temps la moindre parcelle de son développement, et le chant de Gluck est si beau qu'on peut assurer qu'il tient dignement, dans l'œuvre lyrique, la place de ces deux chefs-d'œuvre de poésie.

Au dernier acte, le rôle de Clytemnestre

s'élève aux plus hauts sommets de l'émotion dramatique. Elle aussi a une sorte d'hallucination qui lui fait apercevoir, en toute sa cruauté réaliste, le sacrifice de sa fille : car le poète ne s'est pas mis en grands frais d'imagination, ayant donné la même attitude au père; mais le musicien a pris soin de varier les tons à sa place. Ici, c'est par des accords mystérieux et comme lointains que le tableau s'ouvre ; mais soudain les cris de désespoir éclatent et se précipitent, et la déclamation est traversée par un air agité, dont l'emportement et la fougue vont jusqu'à exprimer l'indignation la plus intense. (Il était donc possible de s'indigner en musique?...) Puis les chants religieux se font entendre au dehors : c'est l'horrible cérémonie qui commence. Graves et solennels, ils ont le caractère, relativement moderne, des psaumes de l'église réformée plutôt que cette beauté sereine qui donne l'impression de l'antique : il faudra que Gluck en arrive à la seconde *Iphigénie* pour enrichir son style de cette nouvelle conquête.

Enfin voici le dénouement, tout en action, avec la bataille en scène interrompant la pompe religieuse. Gluck y a révélé, comme déjà il l'avait laissé entrevoir au commencement de la tragédie, son génie, tout intuitif, de faire mouvoir musicalement les masses. Trois chœurs

dialoguent entre eux ainsi qu'avec les personnages de l'action, chacun gardant son caractère et sa personnalité : aux accents imposants de la prière succède brusquement l'agitation populaire, à laquelle se mêle à son tour l'ardeur guerrière des soldats d'Achille, — et cela ne se passe aucunement sur un mouvement de danse, comme ce n'eût pas manqué d'avoir lieu dans un opéra du temps de Rameau! Parmi ce tumulte, on démêle la phrase fortement détachée que les soldats grecs n'ont pas cessé de crier depuis le commencement de l'acte, pour réclamer la victime, la répétant sans en changer un mot, avec une obstination de brutes. Mais Calchas intervient, et soudain l'agitation fait place à une majesté sereine, qui conduit tout naturellement aux pures expansions lyriques du quatuor, harmonieux commentaire du dénouement heureux.

Et maintenant qu'Achille va épouser Iphigénie, sans que celle-ci ait eu à se faire remplacer sur l'autel par aucune princesse jalouse, pas même par une simple biche, sans non plus que Diane l'ait enlevée pour l'emmener en Tauride (où pourtant nous la retrouverons dans cinq ans) l'heure est venue de commencer le concert et la danse, et nous pouvons croire qu'après tant d'émotions le personnel chorégraphique et

lyrique de l'Académie royale de musique va s'en donner à cœur joie! Pendant une demi-heure encore nous assisterons donc, en présence de Clytemnestre, d'Achille, d'Iphigénie, d'Agamemnon et de Calchas réconciliés, à la fête que donneront les Grecs et les Grecques, habitants du camp qui bientôt ira se reformer devant Troie, et qui, pour l'instant, danseront, sur des rythmes peu antiques, mais généralement charmants, des gavottes, des menuets, des tambourins, des chaconnes. Une chanteuse s'avancera même à l'avant-scène, et, sur une mélodie fort agréable (qui avait servi déjà à Hélène pour se plaindre d'avoir été, croyait-elle, abandonnée par Pâris) prononcera ces paroles : « Heureux guerriers, volez à la victoire ». Bien plus : quand, après une interruption causée par des événements extérieurs, les représentations d'*Iphigénie* furent reprises avec quelques remaniements admis par Gluck, l'on vit encore Achille — ou plutôt le sieur Legros, *le ténor*, pour tout dire en un mot — se lever de son siège et dire au public un air de haute virtuosité (tiré des *Feste d'Apollo*), dont les premiers mots : « J'obtiens Iphigénie » nous ôtent toute envie de connaître la suite. La représentation dramatique est terminée depuis le miracle; maintenant l'on est en plein concert : telles étaient les exigences du

spectacle lyrique en ce temps-là; Gluck lui-même, au moins pour son début, n'avait pu s'y refuser.

Pourquoi donc parle-t-on toujours de ses querelles avec Vestris, et de sa résistance aux prétentions de ce dieu de la danse ? L'on connaît leur dialogue, précisément au sujet d'*Iphigénie en Aulide*. Comme le danseur était venu chez Gluck pour s'informer de la chaconne qu'il devait danser à la fin de la pièce (car tous les opéras se terminaient alors par une chaconne : c'était une règle qui ne supportait pas d'exception), le compositeur fit observer que les Grecs ne dansaient pas la chaconne ; à quoi Vestris répliqua, péremptoire : « Pas la chaconne ? Ma foi, tant pis pour eux ! » Si par hasard cette histoire était vraie, l'événement serait venu nous montrer que Gluck eut le dessous dans ce sérieux débat, car le ballet final d'*Iphigénie*, tout comme un autre, se termine par une chaconne et qui n'a guère moins de trois cents mesures !

Pourtant, il était dit que, même en faisant des concessions, Gluck innovait. La représentation d'*Iphigénie en Aulide* ne s'achevait pas immédiatement sur la chaconne finale du ballet : au moment où la musique annonçait la conclusion prochaine de ce morceau, Calchas venait

interrompre la danse en s'écriant : « Partez ! volez à la victoire ! » Et, aussitôt la coda terminée, l'armée grecque, c'est-à-dire la troupe entière des chanteurs et des danseurs formée en bataille, défilait aux sons d'une marche chantée, allant conquérir Troie. Ce dernier morceau, par ses grandes lignes, n'est pas sans ampleur. Il a pour originalité particulière, et probablement unique, de n'être mêlé d'aucune harmonie, le chant, de la première à la dernière note, se déroulant à l'unisson non seulement des voix, mais aussi des instruments de l'orchestre qui l'accompagnent et le doublent, tandis que (autre innovation) la grosse caisse (qu'on vit paraître à cette occasion pour la première fois à l'Opéra) marque fortement les premiers temps.

Il y a donc un peu de tout dans la partition d'*Iphigénie en Aulide*, et c'est là son vice. Le désir d'accumuler trop de richesses disparates a causé un défaut d'homogénéité qui fait tort à l'unité du style. Mais quelle étude pour l'artiste qui, après avoir, pendant trente ans et plus, pratiqué un art tout autre, écrivant pour la première fois une œuvre considérable dans une langue nouvelle pour lui, avait, avec une application dont nous avons été témoins, créé une œuvre pour laquelle le seul reproche qu'on pût lui adresser était d'avoir voulu trop faire ! Main-

tenant il était prêt à tout, et en même temps il montrait à ceux dont il recherchait le suffrage tout ce dont il était capable.

Le jugement du public parisien lui fut-il immédiatement favorable, autant qu'il l'espérait ? Nous l'avons indiqué d'un mot dès les premières lignes de ce chapitre : l'impression qui domina d'abord fut l'étonnement — cet étonnement qui se manifeste en présence d'une découverte nouvelle, dont on a peine à embrasser du premier coup d'œil l'étendue, dont on pressent toutefois qu'elle est d'importance considérable.

Il semble que l'effet produit sur le public ait été exactement défini dans une lettre écrite quelques jours après la première représentation par Marie-Antoinette à une de ses sœurs restée à Vienne. La protectrice de Gluck s'y exprime comme si ce succès d'art eût été une victoire personnelle, voire nationale ; mais en même temps elle fait très bien comprendre quelle était la nature des résistances que cette tentative de conquête devait rencontrer :

« Enfin, ma chère Christine, voilà un grand triomphe ! Nous avons eu, le 19, la première représentation de l'*Iphigénie* de Gluck ; j'en ai été transportée. On ne peut plus parler d'autre chose ; il règne dans toutes les têtes une fermentation aussi extraordinaire sur cet événe-

ment que vous le puissiez imaginer ; c'est incroyable : on se divise, on s'attaque comme s'il s'agissait d'une affaire de religion. A la Cour, quoique je me soie prononcée publiquement en faveur de cette œuvre de génie, il y a des partis et des discussions d'une vivacité singulière. Il paraît que c'est bien pire à la ville... Comme je m'y attendais, à la représentation, s'il y a eu des morceaux qui ont transporté, on avait l'air en général d'hésiter : on a besoin de se faire à ce nouveau système, après avoir eu tant l'habitude du contraire. Aujourd'hui tout le monde veut entendre la pièce, ce qui est un bon signe, et Gluck se montre très satisfait. »

De fait, la curiosité avait été excitée, et très vivement, dès l'arrivée à Paris du musicien allemand, dont on annonçait à l'avance tant de choses étonnantes. Sa vue n'avait pas déçu l'attente, et le public théâtral n'avait pas encore entendu une seule note de lui que déjà les langues allaient leur train. Comme l'a dit Rabelais, en des termes d'une irréprochable musicalité : « Le peuple de Paris est fol par nature, par bécarre et par bémol. » Gluck venait fournir, et pour de longues années, un aliment abondant à sa manie, qui se déclara dès le premier moment. Au reste, parmi les extravagances sans nombre qui furent débitées au cours de la lutte mémo-

rable dont le premier engagement fut la représentation d'*Iphigénie en Aulide*, aucune hostilité préconçue ne perça tout d'abord. Les arbitres du goût, les connaisseurs, s'inclinèrent de bonne grâce, et proclamèrent à haute voix leur admiration. Écoutant le chant du pontife : « Au faîte des grandeurs », l'abbé Arnaud s'écriait : « Avec un pareil air, on fonderait une religion ! » Bientôt il résuma son jugement dans un écrit public, déclarant :

« Toutes les musiques que je connais sont à celle de M. Gluck ce que les tableaux de genre sont aux tableaux d'histoire, ce que l'épigramme et le madrigal sont au poème épique : jamais on ne donna ce caractère de magnificence et de grandeur aux compositions musicales. »

Quant au public, il se pressait en foule aux guichets du théâtre, qui, grâce à Gluck, retrouvait une prospérité dont il avait depuis très longtemps perdu l'habitude.

L'heure était donc on ne peut plus favorable : Gluck en devait profiter sur-le-champ pour affirmer sa victoire. Il n'y manqua pas.

Les circonstances mêmes le servirent.

Trois semaines après la première représentation d'*Iphigénie en Aulide*, Louis XV mourut. Cet événement plaçait la protectrice de Gluck

sur le trône de France; en outre, il motivait la fermeture momentanée du théâtre. Gluck profita de ce temps d'inaction forcée pour préparer la mise en scène d'une nouvelle œuvre, qui fut *Orphée*, adapté d'après sa partition italienne d'*Orfeo ed Euridice*, vieille déjà de douze ans.

Cette adaptation ne fut pas une traduction pure et simple : Gluck récrivit entièrement la partition. Il enrichit ainsi l'œuvre par laquelle il avait fait son début dans l'art nouveau, et lui donna du même coup sa forme définitive.

Plusieurs morceaux furent ajoutés, dont plusieurs comptent parmi les plus caractéristiques.

Au premier acte, l'Amour eut à chanter un air nouveau : « Si les doux accords de ta lyre », et Orphée ne s'élança aux Enfers qu'après avoir chanté un grand air de virtuosité, que Gluck, se l'étant laissé arracher par Legros, emprunta à sa production italienne antérieure, et qui dépare grandement le style de l'ensemble[1].

1. Cet air ne figure pas dans le manuscrit autographe de Gluck, où le premier acte se termine de la même manière que dans la partition italienne. Cependant, on ne saurait douter qu'il ait été introduit de l'aveu du maître, car il fut chanté dès la première représentation et a toujours figuré dans la partition gravée. Sa présence dans une œuvre avec le style de laquelle il fait une si fâcheuse disparate a été, pour les générations qui ont suivi, une telle cause d'étonnement, qu'on a douté que la musique fût de Gluck, et qu'on l'a crue de la composition d'un contemporain, Bertoni. Mais cela n'est pas : l'air est bien de Gluck, qui le composa pour être chanté aux fêtes du couronnement de l'empereur Joseph II à Francfort en 1764, et l'avait utilisé déjà, avant l'*Orphée* français,

Le second acte subit dans son économie générale des remaniements de détail. Un air de danse fut emprunté au ballet de *Don Juan* pour terminer le premier tableau. La scène des Champs-Élysées fut celle qui bénéficia des additions les plus appréciables : l'admirable solo de flûte dans l'introduction instrumentale. l'air de ballet à quatre temps qui suit, et le chant avec chœur : « Cet asile aimable et tranquille » (destiné au rôle d'Eurydice, et point du tout à une Ombre heureuse) ont été composés expressément pour la partition française. L'air d'entrée d'*Orphée* : « Quel nouveau ciel pare ces lieux » fut remanié au point d'être devenu presque une composition nouvelle.

La partie dramatique du troisième acte n'a pas été profondément modifiée ; mais, le dénouement passé, Gluck a enrichi de plusieurs morceaux nouveaux le divertissement final, qui d'ailleurs n'était point absent de la version viennoise. Il fit chanter aux protagonistes un trio emprunté à *Elena e Paride*, et ajouta quelques

dans son opéra italien, *Aristeo*, deuxième partie des *Feste d'Apollo* (1769). Nous ne saurions insister ici sur les particularités relatives à cet air et sur sa fausse attribution, questions que nous avons élucidées dans d'autres écrits : les lecteurs qui s'y intéresseraient trouveraient toute satisfaction à leur curiosité en se reportant à notre préface (en collaboration avec M. Saint-Saëns) d'*Orphee et Eurydice* dans la grande édition de Gluck (collection Pelletan). ainsi qu'aux numéros du *Ménestrel* des 8 au 29 novembre 1896, 4 juillet 1897 et 17 octobre 1908.

airs de ballet, dont l'inévitable chaconne[1].

La principale cause de ces remaniements fut la nécessité d'adapter le rôle d'Orphée à la voix de son nouvel interprète. Guadagni, le premier Orfeo, était un castrat, ayant la tessiture vocale du contralto. Mais l'Opéra de Paris n'a jamais fait appel au concours de ces braves. La voix féminine de contralto n'y était pas non plus employée au XVIIIe siècle. D'ailleurs, on n'avait pas encore eu l'idée qu'un personnage aussi viril que l'époux d'Euridice pût être représenté par une femme. Le titulaire définitif du rôle ne pouvait donc être qu'un ténor, et il est de fait que, depuis Legros jusqu'aux deux Nourrit (le père et le fils), il ne fut jamais autre.

Il fallut donc que Gluck récrivît sa partie d'un bout à l'autre pour l'accorder avec l'ensemble. Ce ne fut pas sans quelque dommage pour l'harmonie générale de l'œuvre. La scène des Enfers en souffrit notamment : tandis que le chant d'Orphée y était baissé d'une quarte, le chœur fut maintenu, ou à peu près, à son diapason primitif. Or, l'enchaînement tonal des strophes, si naturel dans la version italienne qu'il semble que chacune des phrases appelle

1. A dire vrai, Gluck ne s'est pas donné grand'peine pour ce morceau : il s'est contenté de replacer à la fin d'*Orphée* la chaconne d'*Iphigénie en Aulide*, en modifiant simplement la dernière partie.

et engendre la suivante, s'en trouva modifié; par là l'homogénéité parfaite du tableau subit quelques atteintes : les chants d'Orphée et les répliques du chœur furent reliés par des modulations inopportunes. Le duo du troisième acte même n'a pas échappé à cet inconvénient, et, dans le chœur final, Gluck dut consentir à faire attaquer le motif initial par le chanteur dans le ton de *la*, tandis que le chœur répondait et concluait en *ré*, dérogation aux règles les plus élémentaires de la tonalité dont il est difficile de ne pas être choqué dans une œuvre de l'école classique.

De notre temps, *Orphée* a été remis au répertoire des théâtres lyriques sous une forme qui est un compromis entre les deux versions successives de Gluck. Les additions dont a été enrichie la partition française (la seule, incontestablement, qui doive être considérée comme définitive) ont été naturellement maintenues ; mais on en est revenu à l'attribution du rôle à la voix de contralto.

De ce fait, le personnage d'*Orphée* est maintenant représenté partout par une femme.

Cette nouvelle tradition a été inaugurée par Mme Viardot lors des représentations d'*Orphée* qui, après un demi-siècle d'oubli, furent données à Paris en 1859, et à l'exécution desquelles Berlioz

présida. Certes, l'œuvre de Gluck ne pouvait reparaître au jour sous de meilleurs auspices, mise au point, avec la piété et l'art que l'on devine, par le maître pour qui le culte de Gluck fut le dogme de toute la vie, et interprétée par l'artiste géniale qui trouva là le plus digne couronnement d'une carrière incomparable.

Est-ce à dire que cette tradition doive nécessairement faire loi ?

Nous n'oserions exprimer sur cette question une opinion absolument décidée, par la raison que les deux causes peuvent être défendues par des arguments valables. Il est évident que personne ne songera à en revenir purement et simplement à la version de 1762, si magnifiquement complétée par le remaniement de 1774 : cela ne saurait être mis en question. Mais alors, pourquoi ne pas adopter le texte établi par l'auteur même ? A cela, nous avons déjà présenté certaines objections, montrant que Gluck, tout en introduisant de nouvelles richesses, a en même temps altéré, en certaines parties, son plan primitif. D'autre part, la gravité mélancolique de la voix de contralto semble convenir merveilleusement aux chants d'Orphée : les sons aigus du ténor rendraient-ils aussi parfaitement l'impression de son air d'entrée aux Champs-Élysées? Cela cependant pourrait être : n'est-ce pas par

de pareils sons que la voix de Renaud s'unit à la symphonie dans l'air analogue d'*Armide* : « Plus j'observe ces lieux », et n'est-ce pas délicieux ? Enfin, il est indubitable que, quelle que soit la force de l'illusion théâtrale, nous avons peine à admettre qu'une femme, si grave que soit sa voix et si bien appropriés que soient son attitude et son costume, représente le poète lyrique inspiré d'Apollon, qui sait attirer autour de lui les fauves et charmer les Esprits des Enfers, et déplore la perte d'Eurydice avec un accent si profond de désespoir passionné. La seule difficulté, d'ordre pratique, qui se présenterait maintenant, serait donc de découvrir l'artiste qui, avec la voix, le style et l'art nécessaires, aurait l'apparence extérieure permettant de personnifier dignement le demi-dieu de la mythologie grecque ; mais cela n'est peut-être pas un obstacle insurmontable. De sorte que, tout bien considéré, il semble, malgré la force des arguments contraires, que les raisons qui militent en faveur de l'interprétation masculine, pourraient bien être de nature à l'emporter. En tout cas, il serait fort désirable que nous fussions mis à même d'en juger expérimentalement, par une nouvelle remise à la scène d'*Orphée* conforme à la volonté dernière de l'auteur, expérience qui ne laisserait peut-être pas d'avoir pour effet de donner à l'œuvre,

la plus ancienne qui soit actuellement au répertoire de nos théâtres, un renouveau de jeunesse.

Sous cette forme, elle acheva de gagner à la cause de Gluck la généralité du public parisien, quand l'Académie royale de musique la lui fit entendre le 2 août 1774. Tout le monde fut sous le charme, et personne ne résista. L'on n'eut même plus, cette fois, à faire effort pour se reconnaître au milieu d'un trop grand amas de beautés composites, comme ç'avait été le cas pour *Iphigénie en Aulide*. Dans *Orphée*, où aucun épisode accessoire ne vient distraire l'attention de ce qui est l'essentiel du drame, où l'unité de sentiment et l'unité de style sont absolues, les spectateurs n'eurent qu'à se laisser aller à l'impression immédiate. La mélodie coulait de source : non pas une mélodie formulaire et scolastique, comme celle des opéras ordinaires, mais un chant libre, et dont rien n'arrêtait l'essor.

Il n'y eut qu'un Marmontel pour jamais oser écrire : « L'opéra d'*Orphée* est trop dénué de chant. » Encore ne le fit-il que plus tard, quand des raisons particulières furent venues lui imposer une attitude dénuée d'impartialité. La Harpe lui-même, dans son acharnement pédantesque, se crut obligé de concéder : « M. Gluck est sans doute un homme de génie, puisqu'il a fait *Orphée*. »

Mais Jean-Jacques Rousseau, l'ancien ennemi de la musique française, céda pleinement au charme. Il déclarait à ses amis : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose. » A ceux qui reprochaient à Gluck de manquer de mélodie, il répondait : « Je trouve que le chant lui sort par tous les pores. » Et si on lui demandait son opinion sur quelque autre production, pour toute réponse il chantait, d'un air d'extase : « Ah ! j'ai perdu mon Eurydice », comme si dès lors aucune autre musique n'eût mérité d'exister !

Quelques extraits de lettres de Mlle de Lespinasse diront quel était le ravissement des « âmes sensibles » :

« Mon ami, je sors d'*Orphée;* il a amolli, il a calmé mon âme... — Je vous quittai hier par ménagement pour vous, j'étais si triste ! je venais d'*Orphée*. Cette musique me rend folle... mon âme est avide de cette espèce de douleur. — L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphee* a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais : j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion... Cette musique, ces accents, attachaient du charme à la douleur, et je me sentais poursuivie par ces sons déchirants, etc. »

Ainsi, en quelques mois, Gluck avait réalisé (du moins il pouvait le croire) sa conquête musicale de la France. Bientôt une brillante reprise d'*Iphigénie* (10 janvier 1775), où une application de l'hymne avec chœur : « Chantons, célébrons notre reine » associa le maître et sa protectrice en une même acclamation, mit le sceau à sa gloire.

Marie-Antoinette lui accorda une pension. Dans une fête donnée à Versailles (27 février) à l'occasion de la réception de l'archiduc Maximilien, frère de la Reine, on représenta, peut-être comme un souvenir de leur vie viennoise, *l'Arbre enchanté*, le petit opéra-comique français composé pour Schönbrunn il y avait seize ans.

Gluck remania enfin pour l'Opéra un autre ouvrage de la même période, *Cythère assiégée*, y ajoutant, pour le mieux adapter au cadre de la vaste scène à laquelle il avait donné *Iphigénie* (mais qui avait aussi à son répertoire le *Devin du village*), outre les récitatifs nécessaires, un assez grand nombre d'airs nouveaux, repris, pour la plupart, à ses derniers opéras italiens.

Au reste, il ne pensa pas que sa présence fût nécessaire pour offrir cette dernière œuvre au public parisien. Il avait depuis plus d'un an quitté sa résidence ordinaire de Vienne : il

avait hâte de la regagner. Il laissa donc à ses interprètes d'*Orphée* et d'*Iphigénie* le soin d'exécuter *Cythère* à leur manière, leur promettant de revenir bientôt et de leur préparer une œuvre sérieuse. Celle-ci devait être *Alceste*.

Il partit dans les premiers jours de mars 1775, plein de la joie de son triomphe. Il ne savait pas qu'il venait de passer le meilleur temps de sa vie, et que ce temps ne reviendrait pas. Car, pour conserver cette gloire qu'il venait d'obtenir par les seules séductions de son art, il allait être obligé désormais de livrer des batailles chèrement disputées, et pour lesquelles il lui faudrait être toujours armé en guerre.

Cythère assiégée fut représentée pour la première fois à l'Opéra le 1er août 1775, hors de la présence de Gluck, et ne réussit pas. Ce devait être pourtant un agréable spectacle, dans le goût du répertoire antérieur. Le titre est galant; l'armée des nymphes en bataille pour l'indépendance de Cythère avait des grâces auxquelles les habitués de l'Opéra ne furent jamais insensibles; enfin le poème, dû à la plume de Favart, ne manque pas de piquant, et la musique de Gluck est le plus souvent charmante.

Mais ce n'était plus cela qu'on attendait de lui. Réformateur de la tragédie lyrique, il n'avait pas

le droit de faire de la musique comme tout le monde; il lui était interdit de redescendre des hauteurs sur lesquelles il s'était placé. Le public français est ainsi fait : il n'admet pas qu'une personnalité classée puisse s'écarter du genre qui lui a été assigné. *Cythère assiégée* ne fut donc pas écoutée. Les admirateurs de Gluck eux-mêmes en firent bon marché, et l'abbé Arnaud, qui était du Midi, trouva la formule qu'il fallait pour accorder tout le monde : « Hercule est plus habile à manier la massue que les fuseaux ».

La véritable signification de cet insuccès, c'était que Gluck, ayant ouvert des voies sur l'avenir, ne devait pas, lui moins que personne, se retourner vers le passé. L'on attendait de lui autre chose.

Il l'apporta dès le commencement de l'année suivante.

Alceste, à la vérité, appartenait aussi au passé de Gluck. Mais les quelques années d'âge qu'elle avait déjà ne la faisaient point dater, et elle continuait d'être, à travers l'évolution du goût, l'œuvre novatrice par excellence. Gluck devait la reprendre nécessairement pour la compléter et lui donner sa forme définitive, et, comme il avait fait pour *Orphée*, demander pour elle la consécration de Paris.

Nous avons signalé par avance, lorsqu'il fut question de la production de cette œuvre à Vienne, les différences considérables qui devaient exister entre l'*Alceste* française et l'*Alceste* italienne. Nous savons donc que l'adaptation donna lieu à un remaniment bien plus important que celui d'*Orphée*, et aboutit dans quelques parties, notamment au second et au troisième acte, à la composition d'une œuvre véritablement nouvelle.

Les défauts du poème de Calsabigi furent la principale raison de cette refonte. La monotonie en était extrême. L'auteur français, bailli du Roullet, fit de son mieux pour y remédier; il y parvint dans une certaine mesure. Voulant éviter de mettre l'héroïne — et le spectateur lui-même — en contact trop fréquent avec les esprits de la mort, il renvoya au troisième acte la scène à l'entrée des Enfers, qui put se terminer ainsi par la mort d'Alceste, tandis que la première version lui donnait seulement pour conclusion la promesse du dévouement. De ce fait, il put faire succéder immédiatement aux scènes pathétiques et grandioses du premier acte les chants et les danses par lesquels le peuple célèbre sa joie de la guérison d'Admète, et établir ainsi un contraste favorable. Il corrigea la mesquinerie du premier divertissement, et, profi-

tant des conseils de Jean-Jacques Rousseau, introduisit dans la nouvelle scène ce qu'elle a de meilleur : le chœur au rythme de danse auquel Alceste mêle ses *a parte* douloureux.

Le dénouement fut une cause d'embarras infinis. Quelle étrange préoccupation était celle des hommes de théâtre de ce temps-là, quand ils appliquaient toutes leurs facultés imaginatives à donner aux plus sanglantes tragédies des conclusions aimables, prisant par-dessus toute qualité, comme a dit Alfred de Musset,

> L'art de servir à point un dénouement bien cuit !

Et n'est-il pas singulier de constater comment, avec cela, ils aboutissaient aux pires platitudes, sacrifiant à la prétendue nécessité de renvoyer le spectateur sur une impression agréable tout bon sens, toute vraisemblance, toute poésie ! Iphigénie épousait Achille ! Orphée redevenait l'heureux époux d'Eurydice, après l'avoir vu mourir deux fois ! Pour Alceste, que nous voyions il n'y a qu'un instant aux prises avec les affres de son sacrifice sublime et terrifiant, il fallait bien qu'on nous la ramenât sur l'heure, à seule fin qu'elle vît danser des gavottes !

Il en était ainsi déjà dans l'*Alceste* italienne. Mais le troisième acte en avait presque entièrement disparu. Il n'était resté de la musique,

outre un air d'Admète, que le chœur : « Pleure, ô patrie ! » qui, aux premières représentations françaises, était (comme dans l'œuvre originale) chanté après la mort d'Alceste, dans un dernier tableau montrant de nouveau la place publique sur laquelle le peuple se livrait à ses lamentations; puis le *Deus ex machinâ*, Apollon, s'avisant (un peu tard) qu'il avait été jadis l'hôte d'Admète, apparaissait, ramenant Alceste qu'il était allé chercher au sombre séjour, et ce dénouement heureux était suivi de danses comme il convenait. Les premiers spectateurs trouvèrent ce moyen d'arranger les choses un peu trop sommaire; il fallut donc chercher une autre terminaison.

L'on emprunta alors à Euripide le personnage d'Hercule et, l'ordre des tableaux ayant été inversé (ce fut ainsi que le chœur chanta : « Alceste va mourir », tandis qu'auparavant il disait : « Alceste est morte »), le demi-dieu put se montrer dès le commencement du troisième acte. Il arrivait, surpris, dans la ville en pleurs et promettait d'arracher Alceste aux Enfers. Puis, à la fin du tableau suivant, il survenait au moment où Alceste était arrachée des bras d'Admète : quelques coups de massue avaient vite raison des puissances ennemies, et Alceste était ramenée à son époux et à son peuple. Cela ne valait

guère mieux. Pourtant, l'intervention d'un personnage tel qu'Hercule donnait au spectacle un peu plus d'animation : on s'en tint donc là, et cette médiocre conclusion demeura celle du chef-d'œuvre tragique de Gluck.

Ainsi, le seul dénouement duquel on ne se soit pas avisé est celui de la tragédie d'Euripide, alors qu'il se trouve que celui-ci est précisément un dénouement heureux ! Dans cette œuvre, Hercule est allé chercher Alceste aux Enfers ; il la ramène, mais voilée, immobile, muette : ayant contemplé les mystères de la mort, la ressuscitée ne devra reprendre sa place parmi les vivants qu'après avoir subi, pendant un certain délai, l'épreuve des purifications par l'eau lustrale. Cette conclusion hiératique, dont la gravité aurait obligé à penser, ne pouvait convenir à l'Opéra : elle aurait fait trop attendre le ballet !

Que ces questions de convenance, de pondération, de dosage, comptent pour peu de chose quand il s'agit d'une œuvre où éclate le génie, et qu'elles nous paraissent oiseuses au regard d'une des créations par lesquelles l'esprit humain a été le plus loin dans l'expression intime de la vie et de ses douleurs !

Quand Burney disait de Gluck : « Il est le Michel-Ange de la musique », il devait certainement penser à *Alceste*. Oui, c'est bien là la dou-

leur acre, mais en même temps sculpturale et décorative, dont l'impression nous écrase à la vue des tombeaux des Médicis, ou de cette *Pieta* de Florence, « bloc de pierre à peine dégrossi, où (selon l'expression de M. Romain Rolland) couve une douleur noire, une douleur d'agonie : mais que d'amour dans cette souffrance !... »

Alceste est, par excellence, le poème de la douleur : douleur saine, active, qui ne se laisse pas aller à la désespérance ; douleur non seulement individuelle, mais universelle et collective, nous dirions volontiers nationale. Car le peuple entier y participe, et nous ne saurions dire si ce n'est pas lui qui exhale ici les accents les plus profonds. Naturellement représenté par le chœur — le chœur antique, qui jamais, dans l'opéra moderne, n'a exprimé avec plus de vérité le sentiment intérieur du drame — il chante, harmonieusement toujours, mais toujours avec une ardeur de conviction qui est vraiment celle de la foi; et ce n'est pas exagérer que d'évoquer, à propos des chœurs d'*Alceste*, le souvenir des Lamentations par lesquelles Palestrina commentait le mystère de la mort du Christ : *Piange quasi virgo, — Tristis est anima mea usque ad mortem!*

Avant même que le chœur n'entre en scène, une autre collectivité, l'orchestre, s'est chargée d'exprimer le sentiment général.

L'ouverture d'*Alceste* est, avec l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, celle des préfaces instrumentales de Gluck où se réalise le plus complètement la volonté explicitement affirmée par l'auteur, quand il dit : « J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur l'action qui va se représenter. » Le double exemple qu'offrent ces deux morceaux est éminemment significatif. Dans *Iphigénie*, tragédie où sont en conflit des caractères et des sentiments multiples, l'ouverture est une symphonie composée de plusieurs motifs dont chacun a un sens particulier et en correspondance avec les divers éléments du drame. Dans *Alceste*, au contraire, un seul sentiment domine au point d'attirer sur lui toute l'attention : c'est donc lui que traduira toute l'ouverture, sans s'en écarter d'une seule note. De ce fait, l'œuvre instrumentale gagne en unité et en homogénéité, peut-être aussi en profondeur, ce qu'elle a perdu comme variété et comme richesse. Et, par cette double conception, Gluck a créé spontanément les deux formes de préfaces instrumentales qui furent employées dans tous les chefs-d'œuvre postérieurs de l'opéra et du drame musical : l'ouverture, développée, variée, riche en éléments thématiques (celle de *Don Giovanni*, de *Léonore*, du *Freischütz*, de *Benvenuto Cellini*, des *Maîtres chan-*

teurs), — le prélude, plus ramassé, et qui ne prétend représenter qu'un objet unique (*Lohengrin*, *Tristan et Iseult*, *Parsifal*). Gluck n'a pas songé à la distinction des mots, il est vrai ; mais il a créé la chose, et c'est le principal.

Donc, l'ouverture d'*Alceste* nous a plongés par avance dans l'atmosphère qui sera celle de tout le drame ; et c'est si bien un sentiment collectif qu'elle traduit que nous ne serons nullement étonnés de l'entendre, au lieu de conclure elle-même, s'enchaîner aux accords du chœur. L'explosion de celui-ci est le prolongement naturel du discours orchestral, et les quatre mesures d'harmonies plaintives et grandioses qui, avec une puissance d'expression et une plénitude de sonorité incomparables, le continuent, ne font que compléter et préciser le sens de ce qu'il nous avait dit jusqu'alors.

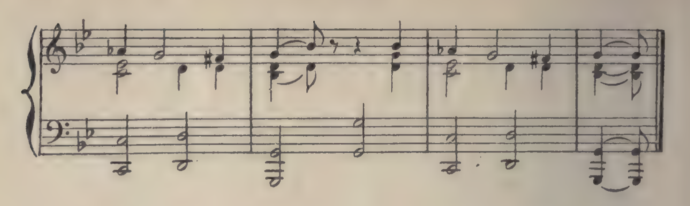
Ainsi, depuis la première note jusqu'à l'achèvement du drame, le chœur va poursuivre son commentaire harmonieux. Il chantera presque toujours en accords pleins, d'une harmonie simple, faisant choix de préférence parmi les agrégations reconnues pour porter en elles l'accent de la plainte (les modalités mineures, l'intervalle de septième diminuée avec tous les renversements et les résolutions diverses de l'accord, etc.). Des génies ordinaires versent

facilement dans la convention et l'indigence lorsqu'ils s'en tiennent trop complaisamment à ces ressources, fournies par la nature, mais auxquelles leur personnalité ne sait pas toujours ajouter grand'chose d'appréciable. Mais Gluck était essentiellement le génie de la nature. Il était de ces prédestinés sans cesse en contact avec elle, et qui parlent son langage de manière à trouver en elle un écho immédiat. Comment se fait-il qu'il y ait des maîtres à qui la moindre note — un son d'instrument, un accord dans un certain ton — suffit pour nous mettre hors de nous-mêmes ? Mystères insaisissables de la création, dont un Bach, un Beethoven, un Wagner ont laissé des exemples aussi impossibles à méconnaître qu'à expliquer. Gluck est de ceux qui ont possédé cette vertu. Nous l'avons vu parfois, en faisant pointer une seule note par un hautbois au-dessus de l'orchestre, nous pénétrer comme par la perception d'une plainte aiguë. De même, dans les chœurs d'*Alceste*, il traite les voix d'après les moyens les plus simples, ceux qu'avaient connus avant lui Palestrina, Allegri, Carissimi : génie de même lignée, se rattachant à la même grande école, il plonge comme eux jusqu'aux profondeurs de l'âme. Mais Gluck est un homme du XVIII[e] siècle : en même temps (et c'est là le vrai miracle !) il a des qualités de primitif. De sorte

que, du fait qu'il était homme de ce temps-là, il fut à la fois primitif et moderne, et il produisit le définitif. Personne après lui ne put recommencer les mêmes choses : ce qu'il avait dit était dit pour toujours.

Voici quelques accords du double chœur du premier acte : « O malheureux Admète! O malheureuse Alceste! » où il nous semble trouver le résumé des qualités que nous venons de définir.





Ce chœur est celui qui accompagne la première entrée d'Alceste, lorsqu'elle vient du palais, avec ses enfants, pour se rendre au temple. Déjà un autre s'était fait entendre, encadrant de ses reprises le premier tableau, moins lugubre (car il fallait bien un peu varier le ton), harmonieux dans sa tonalité majeure, d'un beau style de classicisme italien approprié à l'ambiance.

Laissant pour l'instant de côté la scène du temple, où le chœur fait partie intégrante de l'action, aussi bien que son intervention dans le divertissement du second acte, nous continuerons à le suivre dans son rôle de chœur antique, commentateur immédiat du drame. Spectateur muet du débat pathétique entre Alceste et Admète, il ne peut s'empêcher d'éclater en une subite exclamation au moment où l'épouse révèle sa résolution fatale ; mais aussitôt après, il reprend son attitude impassible, sans pourtant s'interdire d'épancher son émotion intérieure, chantant d'abord, par groupes alternatifs, la strophe apitoyée : « Tant de grâces ! Tant de beauté ! », s'étendant ensuite plus amplement en

interrompant le monologue d'Alceste par un chant sentencieux et grave, qui, par cela même, est celui auquel nous reconnaissons le mieux le caractère antique :

Oh ! que le songe de la vie
Avec rapidité s'enfuit...

Vers la fin de la strophe, l'impression est d'autant plus fidèle que, pendant quelques mesures, toutes les voix, et l'orchestre même, se sont unis en un sévère unisson, suivant la méthode immuable du chant choral grec, sans pourtant avoir pu se dispenser de se résoudre sur les harmonies simultanées qu'exige la culture moderne :

Et la Parque injuste et cruelle
De son bonheur tranche le cours.

Le dernier acte enfin contient l'admirable psalmodie : « Pleure, ô patrie ! », que les chœurs se renvoient de place en place, comme si la ville entière était pleine de la même lamentation.

Ce que le chœur commente avec tant d'émotion, l'héroïne l'exprime naturellement avec un accent bien plus intense encore. La composition musicale d'un personnage tel que celui d'Alceste offrait un problème plein de difficultés terribles. Gluck a pourtant osé se mesurer avec cette

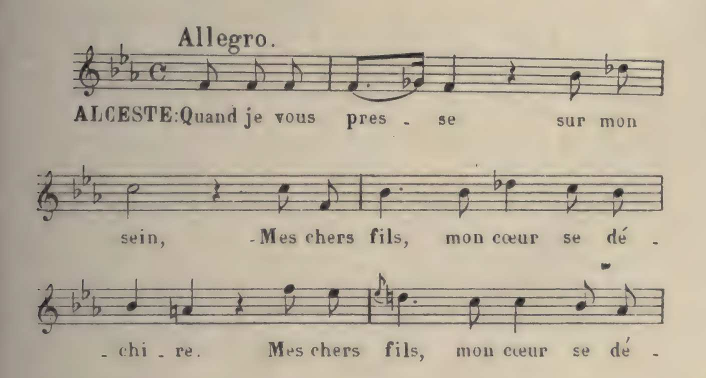
tâche et il en a si bien triomphé qu'il a fait d'Alceste le rôle le plus admirable, le plus complet peut-être, qu'il y ait dans le répertoire de la tragédie lyrique.

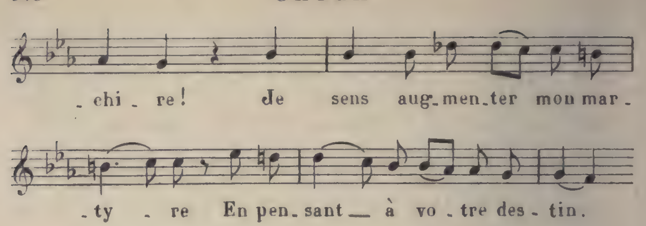
A dire vrai, ce rôle est toute la pièce. Il n'est pas un instant où l'attention du spectateur ne soit absorbée par la pensée de ce seul personnage : Alceste. Ainsi en était-il à l'origine de la tragédie grecque, où le protagoniste menait toute l'action, tantôt prononçant de longs monologues, tantôt dialoguant avec le chœur ou quelque personnage passager. Gluck n'a pas craint de remonter jusqu'à cette antique et sévère tradition.

Les airs d'Alceste (on n'en compte pas moins de six sur les trois actes de l'opéra) unissent à l'intensité de l'accent l'impeccable beauté de la forme. Ils sont des modèles de beau chant, le chant italien de la belle époque, celui de l'école romaine, non des Napolitains. Quelques-uns commencent par un cantabile lent, mais court, qui n'est qu'un exorde. Tel est le premier, qui ne tarde guère d'aboutir au mouvement agité qu'imposent les paroles : « Rien n'égale mon désespoir. » Pas un seul de ces airs n'est écrit dans le mode mineur ; mais la tonalité générale est très libre et ne craint pas de s'écarter des chemins tout tracés. Ah ! nous voilà loin des formes régle-

mentaires de l'air de l'opéra italien au XVIIIe siècle, dans lesquelles Gluck avait été contraint de s'enfermer pendant trente ans, où tout était prévu d'avance, où, comme l'explique la préface de l'*Alceste* italienne, il était obligatoire de « passer rapidement sur la seconde partie d'un air, fût-elle la plus passionnée et la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première partie, et finir l'air où peut-être ne finit pas le sens, etc. » Ici, au contraire, les motifs se multiplient, dans un désordre apparent, amenant tour à tour une impression nouvelle.

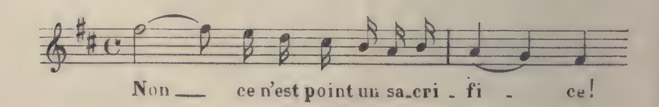
Voici quelques mesures prises au développement du premier air d'Alceste ; elles donneront une idée de ce style mélodique où l'abondance de l'accent s'allie à l'interprétation rigoureuse de la parole :





Est-il besoin que nous nous étendions sur les deux airs de la scène du temple ? Ils sont les classiques par excellence du chant dramatique français.

C'est d'abord le récitatif : « Où suis-je ? ô malheureuse Alceste ! » Le style général y est soutenu par ce souffle indéfinissable dont on constate toujours la présence quand il s'agit d'inspirer les grandes choses. L'accent en est aussi exact que celui de la plus parfaite déclamation parlée ; mais jamais la parole toute sèche ne saurait égaler l'élan mélodique du vers désolé : « Il n'est plus pour moi d'espérance », ou de ce cri de dévouement passionné : « Ah ! l'amour seul en est capable ! » Le thème mélodique proprement dit participe autant de la déclamation que de la pure musique : il est d'une expansion lyrique admirable :



Ici, Gluck a repris une très ancienne forme de chant français, déjà familière à Lulli, où une phrase musicale bien dessinée, mais assez courte, revient périodiquement, comme un refrain, encadrant des motifs secondaires : ceux-ci, plus développés, et exprimant des sentiments divers, contiennent ici une puissance d'émotion qui contraste avec la rigueur de la phrase principale. Telle d'abord la cantilène désolée :

Il faut donc renoncer, cher objet de mon âme,
Au plaisir de t'aimer, au bonheur de te voir !

Puis plus loin, interrompant violemment le refrain, la plainte navrante, dont l'orchestre multiplie l'intensité :

O mes enfants !...

Mais toujours revient, inexorable, le thème qui contient l'affirmation contre laquelle tout effort est impuissant : « Non, ce n'est pas un sacrifice ! »

Vingt mesures d'une déclamation libre : « Arbitres du sort des humains », où la voix, soutenue par le tremblement de l'orchestre et atteignant aux limites de son registre aigu, s'exalte jusqu'à la frénésie, confirment la volonté définitive du sacrifice d'Alceste. Puis c'est, après la réponse du prêtre, l'air : « Divinités du Styx », illustre entre tous, notation d'une déclamation

grandiose et magnifique, où les clameurs de la voix luttent avec celles de l'orchestre déchaîné, et où le défi s'exprime avec la même puissance souveraine que naguère la douleur s'exhalait en plaintes désespérées.

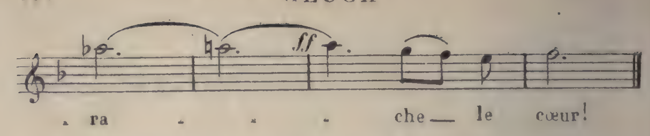
Au second acte, passant sans nous y arrêter sur l'*a parte* poignant d'Alceste pendant le chœur de danse, nous arrivons au chant : « Je n'ai jamais chéri la vie que pour te prouver mon amour », plein de tendresse candide et discrète. Ce n'est qu'une note secondaire dans l'ensemble du rôle ; l'on conçoit que, dans une pareille situation, cette tendresse ne puisse pas être très expansive, l'acte du dévouement de l'épouse y ayant évidemment apporté quelque contrainte. Il y a là une nuance que Gluck a très délicatement saisie.

Mais nous revenons à ce qui est essentiel à la fin de l'acte, avec un nouvel air qui, sans exprimer rien qui ne nous ait été dit plusieurs fois depuis le commencement du drame, va pourtant nous faire éprouver des impressions d'art nouvelles et plus vives encore. Dans le cantabile : « Ah ! malgré moi mon faible cœur partage », dont, après un chant de flûte du plus haut style symphonique, la mélodie se déroule avec l'ampleur d'une draperie antique, Gluck, tout en multipliant ses trésors d'émotion, a

ajouté une qualité qui n'est pas toujours sienne, la plasticité. Ce chant est sculptural; sa beauté fait comprendre l'intention de Berlioz qui, en l'écoutant, disait vouloir serrer dans ses bras le marbre de la Niobé!

Puis, après la plainte qui cherche à se résigner, voici qu'éclate le désespoir : le chant s'anime et s'exalte en une période qui se soulève progressivement des notes du médium aux sons les plus aigus de la voix, faisant alterner les degrés du mode mineur avec ceux du majeur, pour aboutir, par un dernier intervalle chromatique, à un éclat violent de désespoir. Et pourtant, le rythme demeure régulier. L'allure fiévreuse de la période reste assurée : telle une saltation en l'honneur de quelqu'un de ces dieux mythiques ayant le pouvoir de faire sortir l'homme hors de lui-même, mais voulant qu'il respecte quand même les lois de l'eurythmie. Voici, dépouillée de toute addition instrumentale, la dernière partie de ce chant, convulsif, mais en même temps tout plein d'harmonie :





Au troisième acte encore, Alceste est presque seule à tenir la scène. Ici, le cadre est tout autre que dans les épisodes précédents : ce n'est rien de moins que l'entrée des Enfers. La symphonie de l'orchestre en trace l'impression par des traits qui, s'ils apparaissent pour la première fois ici, ont été fort souvent reproduits par la suite. Tout le fantastique de la Gorge au loup de Weber et de la Course à l'abîme de Berlioz se trouve contenu en germe en quelques mesures, sobres mais suggestives, où Gluck nous fait entendre le glapissement des oiseaux de nuit parmi les rumeurs sinistres du lieu sauvage ; même nous ne saurions dire si la forêt de Siegfried ne leur serait point redevable de quelques-uns de ses murmures ! Les cris d'effroi d'Alceste se mêlent à ces bruits de la nature et en redoublent l'horreur ; l'orchestre, en quelques traits sommaires, mais précis, reproduit le rythme mal assuré de ses pas ou le tremblement convulsif qui arrête un moment son élan. Rappelons qu'ici Gluck a dépossédé son œuvre d'un épisode qui formait une des beautés les plus authentiques de l'*Alceste* italienne, celui de la peur d'Alceste, surcroît dont nous aurions très bien supporté la charge et

que, malgré la volonté du maître, il nous est permis de regretter. Dans la version française, le monologue, auquel déjà se mêle l'appel des voix infernales, est conclu dans un sentiment tout contraire, par l'admirable et mélodieuse invocation : « O Divinités implacables ! » dans le chant de laquelle s'affirme le calme de la résolution, la volonté sans inquiétude du renoncement.

Auprès d'Alceste, les autres personnages sont peu de chose. L'époux ne peut jouer qu'un rôle effacé dans un pareil drame. Pourtant, Gluck a fait tout le possible pour rendre Admète, sinon intéressant et sympathique, du moins digne de quelque pitié. Les chœurs qui, au second acte, célèbrent sa guérison (nous ne parlons pas de quelques pages que leur vulgarité formulaire écarte de notre examen) sont écrits dans une note affectueuse qui caractérise comme il convient ce personnage conventionnel de bon roi. Lui-même ne dédaigne pas d'ouvrir son cœur pour en faire connaître les sentiments. L'air qu'il chante à Alceste lorsqu'il ne sait pas encore qu'elle s'est dévouée pour lui : « Bannis la crainte et les alarmes » est tout aimable en sa tranquillité béate. Dans les autres : « Cruelle, non, sans toi je ne puis vivre » et, au troisième acte : « Alceste, au nom des dieux », il s'ap-

plique très honnêtement à paraître désespéré. L'expression de tous ces morceaux est juste; il n'y a pas une page d'*Alceste* qui mérite le reproche, adressé à certaines pages d'*Iphigénie en Aulide*, de dépasser le but ou de n'y point atteindre. Le dernier air même est d'une très belle déclamation. Les modulations qui s'y succèdent en dépit des règles donnent à sa tonalité un air de décousu qui s'accorde à merveille avec la situation, et l'accent devient vraiment pathétique quand Admète, pensant aux enfants qu'Alceste laisse seuls avec lui, s'écrie :

> Je les verrai frémir à l'aspect de leur père,
> Me reprocher ta mort, me demander leur mère.

Mieux encore (car c'est ici une véritable nouveauté dans l'opéra), l'air, tout développé qu'il est, n'est pas conduit jusqu'à sa cadence finale, mais interrompu par le mouvement scénique au milieu d'une phrase. Il en est de même pour le court duo qui suit leur débat, seule partie dramatique d'*Alceste* où les voix s'unissent en un ensemble, traitant ici un thème aux contours familiers à Gluck, mais laissant arrêter leur expansion par l'éclat soudain des menaces infernales.

La plus importante scène dialoguée que l'œuvre renferme est celle au cours de laquelle Admète arrache à Alceste son secret. Elle est traitée en un

récitatif libre où l'orchestre se mêle éloquemment aux voix pour décupler la puissance de leurs accents et où s'intercalent, toujours à propos, les brèves et expressives cantilènes signalées pour chaque personnage. Par là se trouvent appliquées les prescriptions contenues dans divers articles de la préface : qu'il ne faut pas laisser dans le dialogue une disparate tranchante entre l'air et le récitatif, ni arrêter un acteur dans la plus grande chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle ; ni interrompre mal à propos la force et la chaleur de l'action ; enfin, que le concours des instruments doit se régler en proportion de l'intérêt et de la passion.

Nous ne nous arrêterions pas aux divertissements, nous passerions même complètement sur les danses du deuxième et du troisième acte, quelle que puisse être la valeur musicale de certains morceaux, si nous ne devions en signaler un qui, outre qu'il est un bijou, a le mérite de se trouver intimement lié à l'action : nous voulons parler du chœur dansé : « Parez vos fronts de fleurs nouvelles », emprunté à *Paride ed Elena*, dont le style néo-grec fait si heureuse figure à la fin de la fête antique. Mais ce qui en rehausse le plus la grâce intrinsèque, c'est l'addition du nouvel épisode intercalé entre ses

reprises, l'air de flûte, digne pendant de celui des Champs-Élysées d'*Orphée*, sur la ligne pure duquel Alceste exhale les plaintes qu'elle ne peut contenir ; deux notes lamentables qui se superposent, comme un sanglot, au rythme cadencé de la danse. La seule introduction de ce morceau dans l'*Alceste* française constitue un progrès notable sur l'*Alceste* italienne, où la scène correspondante, réduite à la fonction de vulgaire ballet, était si cruellement dénuée de tout sentiment dramatique.

Que dire enfin de l'acte du temple, si ce n'est pour déclarer sommairement qu'il constitue un monument d'art devant la beauté duquel on ne peut que s'incliner ? Berlioz en a écrit un commentaire, bien fait d'ailleurs pour décourager ceux qui voudraient tenter la même tâche [1] : nous ne le recommencerons pas. Tenons-nous-en à faire succinctement l'inventaire des merveilles dont se compose ce prodigieux tableau.

C'est d'abord la marche religieuse, d'une sérénité mystique (le mot fut imprimé du temps même de Gluck [2], en ce XVIIIe siècle si peu porté

1. L'étude de Berlioz sur *Alceste*, un des meilleurs écrits critiques de l'auteur des *Troyens*, a donné lieu à des publications et remaniements multiples, avant de prendre sa forme et sa place définitives dans le recueil intitulé : *A travers chants*.

2. *Le Souper des enthousiastes* dans les *Mémoires pour la révolution du chevalier Gluck*, etc., p. 72. « Les sons de la mélodie s'enflent et s'élèvent; son mouvement est grave et mesuré; il y

au mysticisme), avec son chant de violons et de flûtes qui se déroule longuement, sur un imposant rythme dactylique ; puis l'invocation au dieu, « étincelant péan apollinique », suivant l'expression justement appropriée de Gevaert ; puis encore, après la reprise de la marche au souffle puissant et calme et l'inquiétante pantomime du sacrifice, la symphonie fulgurante de l'inspiration du grand prêtre, que saccade avec une puissance toujours grandissante le dessin martelé des basses, et où tous les instruments de l'orchestre, jusqu'aux trombones aux voix souveraines, s'accumulent progressivement, produisant un immense crescendo dont l'art moderne, avec toutes ses richesses, a difficilement dépassé l'éclat. Et voici qu'après un silence angoissant la voix du dieu retentit, proclamant la volonté du Destin sur une note inexorable, soutenue par des accords dont l'invention fut fort agréée par les successeurs de Gluck, à commencer par Mozart. Le peuple, consterné, reste immobile, ne pouvant d'abord que murmurer lentement, sur le ton de la stupeur : « Quel oracle funeste !... » Enfin, c'est la panique ! Tout fuit ; les voix s'enchevêtrent, se dispersent : l'on n'en entend bientôt plus qu'un

règne quelque chose de mystique qui porte au recueillement : c'était sans doute par un air de cette espèce que Pythagore, au rapport de Quintilien, rendit la tranquillité et le bon sens à des jeunes gens furieux... »

petit nombre, puis deux, puis une, et l'orchestre reste seul pour aller jusqu'au bout de la trame. Le temple qui, l'instant d'avant, était rempli par le peuple, se trouve subitement vide : il n'y reste plus qu'Alceste évanouie. Et celle-ci, revenue à elle, chante tour à tour, ne s'interrompant qu'un instant pour écouter la réponse du prêtre, ses deux airs monumentaux. L'ensemble de telles pages, réuni en un tout puissamment organisé, constitue une de ces conceptions définitives qui forment les assises indestructibles d'un art.

Alceste fut représentée pour la première fois à l'Opéra de Paris le 23 avril 1776. Elle parut tomber la premier soir. Les répétitions en avaient été laborieuses. L'impression en fut un moment si défavorable que les directeurs du théâtre se concertèrent pour examiner s'il ne vaudrait pas mieux retirer l'œuvre. En racontant cela, nous ne pouvons nous empêcher de songer au cas de *Tristan et Yseult*, qui est, comme *Alceste*, une œuvre tout d'une pièce, roulant sur un sentiment unique exprimé avec une extrême acuité ; encore le drame wagnérien eut-il une destinée plus difficile : on sait que, mis à l'étude à l'Opéra de Vienne, il fut abandonné après un an de répétitions.

Gluck manifesta de ce résultat, non pas du découragement ni du dépit, mais, dit-on, une extrême surprise. « Il serait plaisant que cette pièce tombât, déclara-t-il. Cela ferait époque dans l'histoire du goût de la nation française ! » Et il conclut en affirmant qu'il en avait « posé tous les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode. » L'opinion était flatteuse assurément pour le goût français, que Gluck croyait incapable de se soustraire à l'action d'une œuvre conçue selon les principes de la vérité naturelle. En d'autres temps, il eût pu trouver en cette confiance une cause de désillusion, trop connue de tel de ses successeurs. Quant à lui, l'événement lui donna raison. Ce XVIIIe siècle à l'apparence futile avait en réalité un fonds trop sérieux pour qu'il pût longtemps résister. Dès le premier soir, les enthousiastes avaient commencé leur généreux travail de propagande pour retourner l'opinion. A ceux qui venaient dire : « *Alceste* est tombée », l'abbé Arnaud répondait avec conviction : « Tombée du ciel ! » Le public ne se laissa pas influencer par les méchants bruits : il accourut en foule au théâtre, et son impression devint de jour en jour plus favorable.

Bref, quand, peu de temps après cette bataille, Gluck, rappelé par un deuil inattendu, dut repar-

tir pour Vienne, il put s'éloigner avec la confiance que, cette fois encore, il avait vaincu. Il ne prit même pas la peine d'exécuter les remaniements jugés nécessaires au troisième acte, et en laissa le soin à Gossec [1]. Il s'éloigna donc pour la seconde fois, ayant pris accord avec la direction de l'Académie de musique pour la composition et la représentation prochaine de deux ouvrages dont les poèmes seraient empruntés au plus ancien répertoire de l'opéra français : *Roland* et *Armide*, écrits par Quinault pour Lulli.

En son absence, il fut fort parlé de lui : plus encore que pendant son premier séjour. Mais ce n'était déjà plus de la même manière. Les excla-

1. Au nombre des parties musicales ajoutées au 3e acte d'*Alceste* après le départ de Gluck se trouve l'air d'Hercule. L'on a cru longtemps que cet air était de la composition de Gossec, comme le reste des remaniements ; mais cela n'est pas : la musique en a été retrouvée dans la partition d'un des anciens opéras italiens de Gluck, *Ezio*. Mais il s'en faut qu'elle ait été textuellement replacée dans *Alceste*. Sans doute, la ligne du chant et l'harmonie générale sont restées à peu près les mêmes (nous disons à peu près, car les modifications sont nombreuses et commencent dès les premières notes), mais les dessous de l'orchestre, et surtout le mouvement et l'expression, ont subi une telle métamorphose que l'air primitif en est méconnaissable : d'un cantabile plaintif exprimant les regrets d'une mort prochaine, le remaniement a fait un morceau décoratif, tour à tour majestueux et animé, d'allure martiale, où il est aussi parlé de la mort, mais pour la défier ! Il est donc bien vrai que Gossec est pour quelque chose dans la production de cet air d'Hercule, si, comme il y a tout lieu de le penser, il est l'auteur de sa transformation comme du reste du remaniement. Ajoutons, quel qu'en soit l'auteur responsable, que cet air n'est pas à la hauteur du grand style de l'ensemble de la partition.

mations admiratives par lesquelles *Iphigénie en Aulide* et *Orphée* avaient été salués à leur apparition étaient des élans du cœur tout spontanés et qui n'avaient d'autre raison que le besoin de crier l'admiration. Les écrits qui suivirent *Alceste* furent tout autres : ils eurent un but de prosélytisme, de propagande. Action toute désintéressée, qui ne visait à rien combattre ni attaquer personne, mais avait pour seul objectif d'instruire. Elle n'en appelait pas moins la discussion, au lieu d'être une affirmation pure et simple.

Au premier rang des défenseurs de Gluck se montra l'abbé Arnaud, qui avait déjà salué *Iphigénie* par ses démonstrations enthousiastes. Auprès de lui vint bientôt se placer l'académicien Suard. Le premier poursuivit sans relâche son apostolat, bataillant pour la bonne cause avec un entrain cordial. Il fit imprimer tout d'abord (en Avignon, qui plus est!) *la Soirée perdue* : cette soirée était celle de la cinquième représentation d'*Alceste*, par conséquent la cinquième que l'abbé passait à l'Opéra depuis l'apparition du chef-d'œuvre, car il n'en manquait aucune ; celle-ci fut perdue pour lui, parce qu'il la passa tout entière à expliquer les beautés de l'œuvre à des spectateurs récalcitrants : mais il ne la regretta pas, étant parvenu à faire pénétrer la lumière

dans leur esprit. Puis parut *le Souper des enthousiates*, autre brochure dont l'abbé, s'il ne l'écrivit pas lui-même, fut encore l'inspirateur et l'âme, et qui contient une analyse de l'opéra, exacte et judicieuse, qui pourrait être encore utilement donnée à lire aujourd'hui[1].

Quant à ceux qui professaient l'opinion contraire, ils ne s'étaient pas encore organisés pour écrire. Peut-être ne l'osaient-ils pas, retenus par la honte de se poser publiquement en contempteurs d'un art dont, en leur âme et conscience, il leur était impossible de méconnaître la hauteur. Mais ils se rattrapaient dans les conversations privées, qui allaient leur train, on peut le croire!

Le fait est que, la seule raison qu'ils eussent à donner, c'est qu'ils ne trouvaient pas que les œuvres de Gluck fussent amusantes, et qu'ils étaient de ceux qui veulent que l'on aille au spectacle pour s'amuser. La situation des partis tient donc entièrement dans la double formule que résume le dialogue connu :

« Gluck a retrouvé la douleur antique!

— J'aimerais mieux le plaisir moderne. »

Celui à qui la chronique prête cette riposte désinvolte était le marquis de Caraccioli, ambas-

1. Ces écrits, ont été reproduits dans les *Mémoires pour la révolution du chevalier Gluck*, compilation de l'abbé Leblond, imprimée à Naples en 1781.

sadeur de Naples. Il était naturel, en somme, qu'un Italien prît parti en faveur de la musique italienne combattue avec acharnement, depuis quinze ans, par un Allemand dont le génie exceptionnel constituait un danger jusqu'alors inconnu. Ce qui l'est un peu moins, c'est qu'il ait choisi comme champ clos la France, qui semblait devoir rester à l'écart de cette lutte d'art international. En effet, la musique italienne, même depuis la guerre des Bouffons, n'avait pas pris place au répertoire de l'Opéra de Paris. Ce n'était pas non plus de la musique allemande que Gluck y voulait faire, son but étant au contraire de continuer, en l'élargissant, la tradition de l'opéra français.

Mais il n'importe. Paris était si incontestablement, à cette époque, le centre intellectuel de l'Europe, que la lutte entre l'idéalisme mêlé de rationalisme, voire de réalisme, représenté par l'art de Gluck, et le sensualisme de la musique italienne, n'y pouvait être hors de place. Nous verrons bientôt quelle figure ces deux éléments opposés firent en regard l'un de l'autre : constatons simplement, pour l'instant, quelles furent les attitudes respectives des belligérants.

Donc, l'ambassadeur de Naples, d'accord avec quelques autres amateurs de musique, voulant affirmer la suprématie de l'école napolitaine, fit

venir, pour l'opposer à Gluck, un Napolitain. Après des préparatifs assez longs, et dans le détail desquels nous n'entrerons pas, le dernier jour de l'an 1776, Piccinni débarqua à Paris.

Gluck et Piccinni ! Noms que l'histoire a accolés, mais qui étaient si peu faits pour être mis en parallèle ! Il est bien vrai que la rivalité passagère des deux artistes qui les portaient donna lieu à des scènes de la vie parisienne dont le retentissement fut universel et dure encore. L'auteur du seul ouvrage d'ensemble qui ait été écrit jusqu'à présent en France sur le sujet que nous traitons aujourd'hui, Gustave Desnoiresterres (il est vrai qu'il n'était pas musicien, et le prouve toutes les fois qu'il se hasarde à déterminer les rôles respectifs de ses héros autrement que par des menus propos et des anecdotes), a cru sans doute faire œuvre d'impartial historien quand, cherchant à donner part égale à l'un et à l'autre, il a intitulé son livre : *Gluck et Piccinni*. Comme s'il y avait parité entre ces deux hommes !

Ce fut pour Piccinni un honneur aussi excessif que dangereux, que d'avoir été obligé de partir en guerre contre un si rude combattant.

Si quelqu'un eût dû être opposé à Gluck, un seul en était digne : Mozart, génie incarné de la musique pure, mis en face du génie de la

musique dramatique. Mais Mozart avait à peine vingt ans, et personne ne songeait à lui : au reste, il n'eût jamais accepté d'entrer en compétition avec un maître qu'il admirait et respectait.

La situation respective des partis qui se formèrent peut donc être définie en deux mots : Gluck était un fort, Piccinni un faible.

Un faible certes : toute l'histoire de sa vie le montre tel, et le rôle qu'on lui fit jouer à Paris, bien malgré lui, et, on peut le dire, par surprise, le confirme surabondamment. Musicien besogneux, ne poursuivant guère dans la vie un autre but que de tirer parti de son talent au mieux de ses intérêts, il avait, comme les autres, passé les vingt premières années de sa carrière à accumuler les opéras, tantôt sérieux, tantôt bouffons, et, avec cette facilité des musiciens de son pays lorsqu'ils sont bien doués, trouvé quelques jolis airs, bien écrits pour que les chanteurs les fissent valoir, et qui avaient eu du succès. Au reste, dix autres, au même moment, en avaient fait autant que lui.

Il ne vint à Paris qu'alléché par la promesse d'y trouver une situation supérieure à celle qu'il avait à Naples — en quoi il fut cruellement déçu. Il ne tarda pas longtemps à s'apercevoir qu'on s'était joué de lui ; aussi passa-t-il la dernière partie de sa vie à geindre et à tendre la main.

Ses suppliques remplissent les archives et les collections de documents. Elles sont d'un style humble et pitoyable qui contraste singulièrement avec l'air de fierté de Gluck.

Quant à sa musique, ceux qui pensèrent qu'il venait en France pour y faire triompher l'art italien furent promptement détrompés par l'événement. Après de pâles essais qui démentirent la confiance mise en lui, voulant pourtant conquérir un peu de ce succès qu'il s'était implicitement engagé à obtenir, Piccinni ne trouva pas de meilleur moyen que d'imiter Gluck. La seule de ses œuvres qui ait mérité de survivre aux événements fut *Didon*, sujet que l'auteur d'*Armide* eût été digne de traiter (son plus illustre disciple, Berlioz, en a fait un chef-d'œuvre) : pour y réussir Piccinni n'avait pas hésité à se conformer aux principes de l'art qu'il était venu combattre.

Non : l'intervention de Piccinni n'eut pas dans la carrière de Gluck l'importance qu'une observation superficielle des faits ultérieurs lui fait généralement attribuer. Considérons d'abord à quel moment de sa vie elle se produisit. Il avait soixante-trois ans : tous ses chefs-d'œuvre étaient achevés, sauf deux qu'il préparait déjà. De ces deux-ci, l'un, *Armide*, fut donné alors que Piccinni n'avait pas encore débuté à Paris. Quand l'autre parut (*Iphigénie en Tauride*), on était par-

venu enfin à exhiber, de son rival, un *Roland* dont le succès modéré n'avait rien qui pût l'inquiéter pour sa cause.

Ensuite il repartit pour Vienne, son rôle étant terminé, et il dut lui être fort indifférent d'y apprendre que Piccinni donnait à son tour une autre *Iphigénie en Tauride* et continuait à imiter son style, ses cinq chefs-d'œuvre poursuivant d'ailleurs leur carrière en réalisant des recettes comme on n'en avait jamais vu à l'Opéra.

En réalité, la rivalité de Gluck et de Piccinni eut ceci de particulier que les deux rivaux ne se sont jamais trouvés en présence l'un de l'autre [1].

Le seul résultat de l'intervention de Piccinni fut d'impatienter Gluck et de l'irriter contre le public français, qui, versatile à son ordinaire, après l'avoir acclamé, semblait l'abandonner certains jours (comme ce fut le cas pour *Echo et Narcisse*) pour faire fête à son adversaire. Il en advint que, à un moment où il pouvait donner encore de nouveaux chefs-d'œuvre, le dépit le fit se retirer sous sa tente, et qu'il cessa de produire. Admirable conséquence de quelques taquineries, et dont nous devons savoir le gré qui convient au marquis de Caraccioli, à M. de la

1. Personnellement, Gluck et Piccinni se rencontrèrent un jour à la table du directeur de l'Opéra ; dans cette entrevue, sur laquelle tout Paris, on le devine, fixait des yeux ardents de curiosité, ils eurent l'un envers l'autre l'attitude la plus amicale.

Harpe, à la Dubarry, et à quelques autres qui menèrent avec eux le généreux combat contre le génie !

Il est vrai que les colères de Gluck étaient choses terribles ! Il avait quitté Paris au printemps de 1776, promettant de rapporter l'année suivante la musique de *Roland* et d'*Armide*. Or, en engageant Piccinni à venir en France, les directeurs de l'Opéra, escomptant l'intérêt passionné que le public ne pouvait manquer de prêter à un concours entre ses deux grands hommes, lui avaient imposé l'obligation d'écrire aussi un *Roland*, et le livret original de Quinault avait été remanié pour lui par Marmontel.

Quand Gluck, à Vienne, apprit cette nouvelle, il éclata. Tout d'abord, il détruisit ce qu'il avait déjà composé de musique pour *Roland*. Puis il écrivit *ab irato* à son confident ordinaire, Du Roullet, une lettre que celui-ci ne craignit pas de livrer à la publicité [1]. Il y déclarait sur un ton hau-

1. Le placement de cette lettre, indécis dans les *Mémoires pour la révolution de Gluck* (p. 42), tout à fait erroné dans le livre de Desnoiresterres (p. 124), a été cause d'embarras et de confusions dans la chronologie de l'histoire de Gluck à cette époque. On l'a crue écrite après son premier séjour à Paris, c'est-à-dire alors qu'il ne s'occupait encore que de remanier *Alceste :* Gevaert lui-même est tombé dans cette erreur, de laquelle il résulterait que Gluck, ayant passé à Vienne l'hiver de 1775-76, y aurait été occupé par la composition simultanée de trois œuvres : l'*Alceste* française, *Armide* et *Roland*. Or, cela n'est pas : la lettre en question, insérée par un périodique à la fin de l'année (*Année littéraire*, 1776, t. VIII, p. 322), est certainement postérieure à *Alceste*, dont il y est question comme d'une œuvre qui poursuit

tain qu'il n'était plus homme « fait pour entrer en concurrence », et disait leur fait à ceux qu'il voyait en train de lui tendre des embûches : « certain politique de ma connaissance, qui donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris », Marmontel, « auteur dramatique d'opéras prétendus comiques », et qui, sachant « si bien faire des contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif du sieur Piccinni », enfin tous ceux qu'il voyait circonvenir maintenant le directeur de l'Opéra : « Ils lui feront voir la lune à midi ! » Il ajoutait (et cela est très caractéristique) que Gossec et Philidor, élevés aux traditions de l'école française, « serviraient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens ». Enfin, passant à *Armide*, il assurait qu'il était disposé à donner cette œuvre à l'Opéra de Paris si l'on voulait en passer par ses conditions, dont les principales étaient qu'il aurait au moins deux mois pour diriger les études préparatoires, qu'il serait le maître de faire autant de répétitions qu'il voudrait, et qu'il n'aurait pas à craindre d'être interprété par les doublures. Sans cela, concluait-il, « je garderai

le cours de ses représentations. Elle date donc du séjour de Gluck à Vienne qui suivit la mise en scène de cet ouvrage, par conséquent de la dernière partie de 1776, et ce n'est qu'à partir de ce moment qu'il commença à travailler sur les poèmes de Quinault. Ce n'est pas plus tôt non plus que fut déclarée la guerre des gluckistes et des piccinnistes.

l'*Armide* pour mon plaisir ». Et il terminait : « J'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillira pas sitôt. »

L'Opéra n'eut garde de laisser échapper pareille aubaine. Gluck arriva donc pour la troisième fois à Paris, apportant avec lui la partition d'un nouveau chef-d'œuvre.

Armide, avec la nouvelle musique de Gluck composée sur le vieux poème de Quinault, fut représentée pour la première fois, par l'Académie royale de musique, le 23 septembre 1777.

Lorsque nous eûmes à étudier *Iphigénie en Aulide*, nous avons observé que Gluck avait voulu faire de cette tragédie lyrique son chef-d'œuvre de maître ouvrier, et qu'il s'en était fallu de peu que c'eût été en même temps, au sens absolu, son chef-d'œuvre. Il nous semble qu'il a atteint ce but définitif avec *Armide*. Assurément, il serait plus que vain d'assigner un ordre de mérite aux productions d'un pareil homme : chacune a sa signification distincte et nulle ne peut subir de dommage par la comparaison. *Orphée*, au lyrisme juvénile, *Alceste*, que nous avons qualifiée « le poème de la douleur », sont, eux aussi, des chefs-d'œuvre absolus : à quoi bon demander s'il faut préférer l'un à

l'autre, ou leur préférer *Armide*, ou inversement ? Tout ce à quoi nous prétendons ici, c'est à cette constatation de fait qu'*Orphée* et *Alceste*, tableaux parfaits en leur genre, ne correspondent qu'à un seul sentiment, une seule idée (ce qui d'ailleurs est tout à l'avantage de l'unité de leur composition), tandis qu'*Armide* présente une variété de tons et d'aspects formant un tout plus abondant et plus riche ; et comme le style s'en soutient d'un bout à l'autre sans lacune ni faiblesse, il en résulte une œuvre accomplie dans toutes ses parties, à la fois harmonieuse et vivante, émouvante par le sentiment et belle en tant qu'ouvrage d'art, en conséquence un chef-d'œuvre dans le sens le plus complet du mot.

Armide est, en effet, l'œuvre la plus étudiée de Gluck, celle dont la trame est la plus serrée et la plus solide. Il fallait bien qu'il en fût ainsi avec le poème choisi : œuvre de noble allure et de belle tenue littéraire, mais manquant de cette condensation qui fait le principal mérite d'*Orphée* et d'*Alceste*, où tout concourt à marcher droit au but. Dans le drame de Quinault, conformément aux habitudes du siècle de Racine et de Corneille, les confidents occupent une place importante. Il en est de même pour les divertissements, habilement reliés à l'action, il est vrai,

mais qui n'en sont pas moins traités à la façon d'accessoires.

Gluck s'appliqua à distribuer sur toutes ces parties une teinte musicale soigneusement nuancée.

Les confidentes d'Armide, Phénice et Sidonie, eurent à chanter des mélodies, tour à tour gracieuses et piquantes, toujours du meilleur style, que, dans maint opéra, envieraient à bon droit les protagonistes. L'auteur, pour les composer, avait fait appel aux souvenirs de sa jeunesse, soit que son génie sexagénaire eût eu encore assez de fraîcheur pour en raviver l'impression, soit qu'il ait su adapter par endroits aux vers du poète français quelque thème ayant figuré dans ses opéras d'autrefois.

Ubalde et le Chevalier danois, figures, non d'épopée, mais de roman de chevalerie, circulent à travers des rythmes fiers et bien marchants, dont certains n'ont pas été perdus après Gluck, mais ont fort servi, même au Weber d'*Euryanthe*, au Meyerbeer de *Robert le Diable* et au Wagner de *Lohengrin*.

Il n'est pas jusques à Artémidore qui ne sache exprimer par quelques accents émus sa fidélité inquiète pour Renaud son sauveur.

Un autre, qui n'a que huit vers à dire, prend, pendant cette courte apparition, l'importance

d'un personnage de premier plan. C'est Aronte, le guerrier frappé à mort, qui, dans un coup de théâtre d'un puissant effet, vient, au milieu de la fête triomphale, annoncer la défaite. Jamais, avant que Gluck eût paru, la musique n'avait su exprimer la stupeur comme le fait la répétition haletante des mots : « Un seul guerrier !... Que dites-vous ?... » passant de voix en voix pour se confondre en un cri d'effroi général : cette simple trouvaille a élargi le cadre de la scène musicale dans des proportions jusqu'alors inconnues. La menaçante incantation qui suit : « Poursuivons jusqu'au trépas l'ennemi qui nous offense », passe après cela comme une rafale, sur un rythme véhément des violons qui semble tout emporter. Sans borner son rôle à celui de simple finale d'opéra, cette page puissante s'est trouvée, après Gluck, mêlée au mouvement des foules populaires : plus d'une fois dans les fêtes de la Révolution on l'entendit chanter comme une malédiction farouche à l'adresse de « l'ennemi qui nous offensait », et qui n'était plus, cette fois, un ennemi de théâtre.

Pour d'autres scènes encore, Gluck eut recours à ses inspirations antérieures, car certaines scènes d'*Armide* appartiennent à un ordre d'idées qui, en d'autres temps, l'avait déjà fort

occupé. Nous voulons parler de ce fantastique, antérieur au romantisme et d'un sentiment tout autre, se rattachant plutôt à l'*Enfer* du Dante qu'aux Nuits de Walpurgis des légendes allemandes, qui a fourni des thèmes nombreux aux écrivains (ainsi qu'aux peintres) du XVII[e] et du XVIII[e] siècle.

Gluck avait eu à traiter dans sa jeunesse plusieurs sujets s'y rattachant : scènes de sortilèges, évocations et invocations aux esprits infernaux, etc., et son esprit en avait subi une empreinte durable. Certaines figures, certains rythmes, certaines sonorités s'étaient imposés à lui, et déjà il en avait fait usage dans plusieurs de ses opéras. Il se retrouva donc en pays familier quand il eut à mettre en musique le duo par lequel Armide et Hidraot évoquent les « Esprits de haine et de rage » et toute la scène de la Haine : cette matière qu'il avait déjà maintes fois triturée se représenta à son esprit, et il s'en servit pour la façonner à nouveau et lui donner sa forme définitive. Toutes les parties de l'opéra que nous venons d'énumérer ont été mises en musique par ce moyen : elles ont le plus grand caractère. Elles forment dans l'ensemble une série de peintures musicales aux tons sombres, pleines de fougue et de vie, dont on aurait peine à retrouver l'équi-

valent en aucun autre endroit du répertoire lyrique.

Mais ce ne sont là qu'épisodes passagers ; la véritable note d'*Armide* est autre. Elle est double : on la perçoit d'abord dans les épisodes où sont représentées les séductions de la nature et de l'amour, puis dans les scènes de haute tragédie qui constituent la presque totalité du rôle principal.

Est-il dans tout le domaine de l'art lyrique un tableau plus accompli que l'air de Renaud : « Plus j'observe ces lieux et plus je les admire » ? La calme mélodie de la flûte, sa sonorité limpide, exhalent un charme ravissant, auquel concourt l'ondulation régulière des violons, tandis que la récitation lente et claire de la voix se superpose aux lignes pures de la symphonie, se perdant parfois comme en une extase. Le sentiment de la nature particulier à deux siècles se trouve condensé dans ce court poème musical, les vers de Quinault ayant suggéré quelque chose de l'esprit du XVIIe siècle au musicien qui, de lui-même, était si naturellement l'homme du XVIIIe.

Puis ce sont les danses chantées et jouées par l'orchestre. Avec quel art Gluck a su accommoder les formes de l'opéra avec le sentiment de la vie extérieure dont il portait en soi la vive

expression, c'est ce que nous disent le 2ᵉ, le 4ᵉ, et la première partie du 5ᵉ acte d'*Armide*. Les nymphes bercent le sommeil de Renaud au balancement des danses du XVIIIᵉ siècle ; mais ces chansons bocagères semblent venir de la nature même, et les échos qui les prolongent ajoutent à leur mystérieuse poésie. L'air de la Naïade : « On s'étonnerait moins que la saison nouvelle », est devenu un modèle de chant classique — et il est fort heureux pour le chant classique qu'il ait à son répertoire un si parfait exemple de mélodie simple et savoureuse.

C'est surtout pour les Jardins d'Armide que l'œuvre a réservé ses plus rares merveilles. Bien des musiciens ont composé pour l'Opéra des scènes analogues de palais enchantés, de paradis de Mahomet, etc. Plusieurs l'ont fait avec une maîtrise que nous ne songeons point à méconnaître, les plus récents ayant eu à leur disposition des ressources harmoniques et instrumentales que l'époque de Gluck ignorait. Sans nous attarder à d'inutiles comparaisons, il nous sera permis au moins de constater que le 4ᵉ acte d'*Armide* n'a rien à envier aux tableaux les plus brillants. Ses danses pastorales, tout en sentant encore leur XVIIIᵉ siècle, ont conservé une entière fraîcheur. Au milieu d'elles s'intercale la célèbre « Gavotte d'*Armide* », bien digne

d'avoir eu place dans ce ballet héroïque, car le chant de violons qui la compose, si simple qu'il soit, a une ampleur de lignes qui le destinait aux plus grands sujets, comme il permet de l'entendre dans les plus vastes salles. Berlioz aimait à faire figurer l'ensemble choral et orchestral de cette scène dans ses grands festivals de mille exécutants : l'abondante mélodie de danse se répandait sur l'auditoire en produisant une action que ne connaissaient pas toujours les plus modernes symphonies. Le chant exquis de la fiancée danoise : « Jamais dans ces beaux lieux notre attente n'est vaine », un des plus purs joyaux de l'art de mélodie, apporte à cet harmonieux ensemble un complément qui en achève la perfection.

On conte que Gluck fit un jour cette confidence à un ami : « Si je suis damné, ce sera pour avoir fait *Armide* ! » C'est évidemment aux Jardins enchantés qu'il songeait en exprimant cette crainte — qui ne l'a heureusement pas empêché de donner à sa partition tout le charme dont elle était susceptible !

Ce ne sont pas, en effet, les scènes entre ses héros qui devaient lui fournir les occasions les plus dangereuses de tomber dans son péché ! Le poème d'*Armide* a en effet ceci de particulier que, représentant une histoire d'amour, il

ne laisse jamais ses personnages parler d'amour. Défaut assez grave, il faut en convenir. Une seule fois il met en présence Renaud et Armide; mais c'est au cinquième acte, et il y en a quatre que nous sommes occupés des péripéties de leur passion sans en avoir encore jamais été témoins. Encore la scène qui les rassemble est-elle un adieu, et c'est le regret de la séparation qu'exprime la musique; écoutez le premier vers et son introduction instrumentale : « Armide, vous m'allez quitter » ; l'accent en est mélancolique, avec un tour mélodique tout moderne, d'un modernisme très affiné (nous songeons à des mélodies d'Édouard Lalo et d'Ernest Chausson, où se retrouve la même formule fondamentale). Mais dans la suite, les vers de Quinault ne fournissaient guère à Gluck la possibilité d'exprimer un sentiment d'intimité. Les ardeurs des deux amants y furent donc tempérées par la sévérité d'un style plutôt noble que passionné, d'ailleurs d'une magistrale tenue classique.

Le duo d'amour entre Armide et Renaud aurait donc valu à son auteur tout au plus quelque temps de purgatoire !

Mais Gluck prétendait à la damnation complète. Pour la mériter, il alla jusqu'à suppléer au défaut de hardiesse de son poète : il écrivit

lui-même des vers d'amour, et l'on peut croire qu'il donna à leur interprétation toute l'intensité musicale qu'il pouvait s'en promettre ! C'est à la fin du troisième acte. Dans l'œuvre originale (telle que l'a traitée Lulli), la Haine, indignée qu'Armide ait méconnu son pouvoir, s'éloignait d'elle avec colère, et l'acte se terminait sur sa malédiction. Gluck tira de la situation ses conséquences extrêmes : laissant Armide seule sur le théâtre, il la montra vaincue. Elle chanta :

Amour, puissant Amour ! Viens calmer mon effroi
Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi.

La phrase musicale émanée de ces vers est unique au XVIIIe siècle. Un chant de violon aux contours enveloppants l'annonce, et dans ces quelques mesures il y a un frisson de sensualisme qui contient en germe toute une partie de l'art du XIXe siècle — Gounod et l'école qui l'a suivi — tandis que la voix fait entendre une mélodie d'un style qui a la grandeur et la pureté du Beethoven de *Fidelio*.

Quant aux parties tragiques, elles sont d'un bout à l'autre du souffle le plus soutenu, et mériteraient par elles seules de valoir à l'opéra la qualité de chef-d'œuvre. Dès le premier vers que déclame Armide : « Je ne triomphe pas du

plus vaillant de tous », la musique a, si l'on peut ainsi parler, la démarche tragique : elle la conserve jusqu'au dernier pas de l'héroïne sur la scène. Sans doute, les douleurs d'Alceste sont exprimées avec une émotion plus vibrante : peut-être cela tient-il simplement à ce que Gluck, lorsqu'il fit chanter Armide, avait dix ans de plus, et avait passé soixante années d'âge ; peut-être aussi la véritable cause provient-elle de ce que le personnage de l'enchanteresse est plus d'apparence et d'extérieur, que ses sentiments sont moins directement issus de la nature. Mais l'interprétation est également belle de part et d'autre : si elle est plus profondément sentie avec Alceste, elle est, avec Armide, plus étudiée et d'une psychologie plus subtile.

Ce rôle est, d'un bout à l'autre, d'une tenue admirable. Les quelques chants qu'il comporte sont du plus haut style. Le principal est celui qui ouvre le troisième acte : « Ah ! si la liberté me doit être ravie », type par excellence de la mélodie classique. Il y faut joindre aussi la déclamation périodique qui précède l'invocation à la Haine, avec ce vers répété par deux fois sur un accent désespéré : « Hélas ! que son amour est différent du mien ! »

Mais le progrès le plus valable qu'*Armide* ait fait réaliser au drame musical est celui qu'il a

dû à l'emploi de l'orchestre : celui-ci a acquis par cette œuvre une puissance de suggestion que les essais antérieurs n'avaient pas encore révélée. Nous pourrions en étudier les moyens d'expression tout au long du rôle. Il serait intéressant, notamment, d'en chercher des exemples caractéristiques dans le célèbre monologue du deuxième acte, en comparant la version de Lulli, avec sa simple basse continue, et celle de Gluck, où l'orchestre nous fait lire dans le cœur d'Armide bien plus clairement que les paroles qu'elle prononce.

Comme il faut nous borner, nous étudierons seulement les scènes finales du dernier acte, celles d'Armide abandonnée, en extrayant des parties orchestrales les éléments thématiques dont le développement fait de cette scène puissante une véritable symphonie déclamée.

Armide surprend Renaud à l'instant où celui-ci tente de s'évader : « Renaud ! ciel ! ô mortelle peine ! Vous partez, Renaud, vous partez !... » Ce sont d'abord, au-dessous de ses cris, des accords entrecoupés, dans les intervalles desquels pointe une note aiguë de hautbois ; puis un trémolo ; puis des batteries aux rythmes semblables à des palpitations. Ce n'est là d'ailleurs qu'une première tentative pour engager l'action musicale : poursuivons. Renaud, ce

froid héros, moins sympathique encore qu'Admète (pourquoi Gluck a-t-il choisi, pour représenter l' « éternel masculin », des personnages si peu intéressants ?), répond par un récitatif soutenu d'accords secs et formulaires : c'est tout ce que mérite sa protestation compassée.

Mais voici maintenant qu'Armide s'emporte. Dans sa surexcitation, elle passera par toute la gamme des sentiments. C'est, pour commencer, la supplication, la détresse : « Tu m'entends soupirer, tu vois couler mes pleurs... » L'orchestre, à cet endroit, se fait haletant :

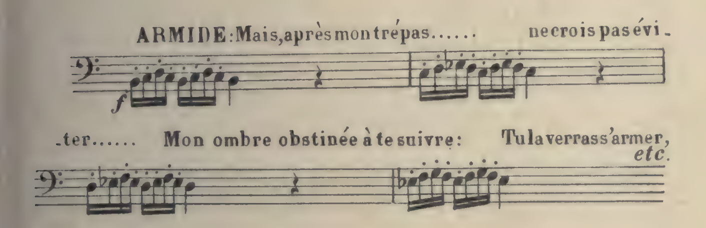


Bientôt le désespoir éclate dans toute sa violence : l'orchestre entier n'est pas trop puissant

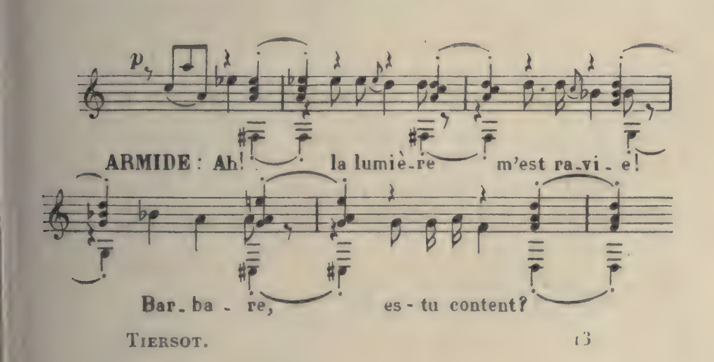
pour soutenir la voix de son tremblement. Puis c'est l'affaissement, les larmes :



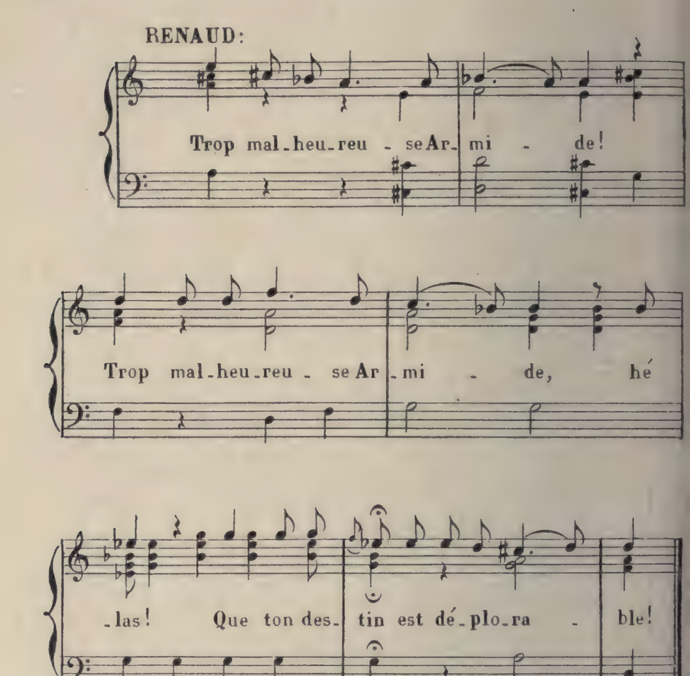
Enfin, la malédiction farouche :



Le dessin des basses monte toujours, de degré en degré, hachant l'imprécation, aboutissant enfin à la plainte qui contient l'aveu cruel de l'impuissance :



A ces accents désespérés, Renaud, ne pouvant s'empêcher d'être ému, répond par un chant enfin sorti du cœur :



C'est encore par un chant de même nature, aussi beau par le contour que poignant par l'expression, qu'Armide déplore le départ de l'infidèle : « Le perfide Renaud me fuit!... » Un lamento des violons, nu comme un thrène antique, désolé comme lui, accompagne, par

une lente et pénible ascension, l'effort de la femme pour se relever de son accablement. Sa fureur éclate dans un dernier monologue, traité dans le même esprit que la scène précédente, et avec une abondance toujours renouvelée de dessins instrumentaux appropriés. A un moment, Armide, dans son hallucination, s'imagine percer l'infidèle de son poignard : trois accords tranchants accompagnent le mouvement cadencé des coups qu'elle croit porter. Enfin se produit la catastrophe finale, que commentent avec éclat les dernières pages de l'orchestre ; et s'il serait excessif d'évoquer ici l'écroulement du Walhalla, du moins est-il permis de dire que ceci a frayé la route à cela, qu'historiquement le tableau final d'*Armide* est le premier par lequel l'orchestre ait affirmé sa puissance descriptive, et qu'aujourd'hui même la symphonie fracassante de Gluck n'est aucunement hors de place sur des scènes accoutumées au plus riche déploiement d'un art qui est d'un siècle postérieur[1].

Dans la lettre où il disait avoir fait la musique d'*Armide* de façon qu'elle ne vieillît pas de longtemps et où il se promettait de la garder

1. *Armide*, 1777 (*Alceste*, 1776) ; — *L'Anneau du Nibelung*, 1876.

pour son plaisir si l'on n'en passait point par ses exigences, Gluck ajoutait : « Pour le public, il faudra au moins autant de temps pour la comprendre qu'il lui en a fallu pour comprendre l'*Alceste* ». Il en jugeait bien : les beautés de la nouvelle œuvre ne purent pas être pénétrées du premier coup. Pourtant l'auditoire, averti par l'expérience, garda plus de réserve, et il ne fut pas parlé de chute : ce fut prudent, car de jour en jour les beautés apparurent plus nombreuses et le public continua d'affluer. La première série des représentations d'*Armide*, au nombre de 27, fit entrer dans la caisse de l'Opéra une somme globale de 106.000 livres (sans compter les loges louées à l'année), chiffre jusqu'alors inouï au théâtre, et les recettes postérieures se maintinrent pendant longtemps aux chiffres les plus élevés de l'époque. Une représentation extraordinaire (pour la capitation des acteurs) en 1780, produisit 16.095 livres.

Mais l'instant d'indécision constaté au début fut exploité comme on peut le penser par les adversaires, maintenant déclarés, de Gluck et de son art. La Harpe, qui l'un des premiers, en 1774, avait accueilli *Iphigénie en Aulide* par des paroles louangeuses, ayant changé d'avis, sans que l'on ait jamais pu savoir pourquoi, commença l'année 1777 en accablant du poids de

ses critiques une reprise de cette même œuvre, et, au lendemain d'*Armide*, écrivit un article hostile dont Gluck eut la bonté de s'émouvoir. Le maître montra en cette circonstance qu'il était un rude jouteur, et que sa plume était aussi acérée pour la polémique que bien taillée pour écrire des chefs-d'œuvre. Mais la guerre en fut engagée à fond. Le *Journal de Paris*, qui venait de se fonder, et dont le principal rédacteur, Corancez, compatriote et parent de Jean-Jacques Rousseau, était tout dévoué à Gluck, fut rempli pendant toute l'année de communications relatives à la querelle musicale : Suard y publia ses lettres datées de Vaugirard, pleines de verve et de bon sens, tandis que d'autres envoyaient, qui des satires facétieuses, qui des articles esthétiques parfois du meilleur ton.

De son côté, Marmontel, qui s'était posé en ennemi de Gluck, s'en allait par les salons, débitant un poème burlesque de sa composition, *Polymnie*, une façon de *Lutrin* anti-gluckiste, et publiait un *Essai sur les Révolutions de la musique en France* par lequel il démontra comment un homme de quelque esprit peut devenir un sot quand il s'avise de s'occuper de ce à quoi il n'entend goutte.

Quant à la galerie, elle s'amusait prodigieusement. Rien ne pouvait la distraire de cette lutte

héroï-comique ! Comme il n'était pas encore entré dans les mœurs de se quereller pour la politique, le public éclairé se rattrapait sur les questions d'art. Ah! c'était le bon temps pour parler musique! Rappelons-nous ce que disait Jean-Jacques Rousseau de l'accueil fait naguère à sa *Lettre sur la musique française :* « C'était la grande querelle avec le clergé ; le parlement venait d'être exilé, tout menaçait d'un prochain soulèvement. La brochure parut : à l'instant, toutes les autres querelles furent oubliées : on ne songea qu'au péril de la musique française ! »

Plus récemment, au lendemain d'*Iphigénie*, nous avons vu Marie-Antoinette écrire : « On se divise comme s'il s'agissait d'une affaire de religion » ; et voici qu'en cette même année 1777 qui vit naître *Armide* l'on put lire cette phrase monumentale : « La mélodie, l'harmonie, voilà le sujet de tous les écrits. ON NE SONGE PLUS A L'AMÉRIQUE ! »

Dans cette dispute, Gluck eut toujours le beau rôle. Rien ne serait plus injuste que de lui reprocher d'avoir fait tort à Piccinni, s'il écrasa de toute sa force ce faible rival. Outre qu'il est assez dans l'ordre naturel des choses que les forts l'emportent sur les faibles, il faut avouer que ceux qui firent agir Piccinni commirent une insigne maladresse en opposant si imprudem-

ment au colosse un si pauvre adversaire. Les faits, les dates l'établissent avec éclat ; ce ne fut point du tout Gluck qui vint chercher Piccinni ; c'est celui-ci, au contraire, qu'on mit sur le chemin de Gluck pour entraver sa marche.

Au point de vue tactique, quel effet pouvait avoir la présence d'un musicien qui n'avait encore rien produit, du moins devant le public intéressé à l'affaire. tandis que Gluck avait à son actif le prestige de quatre magnifiques triomphes ? C'était opposer, sinon le néant, du moins de lointaines promesses, à d'éclatantes réalisations — mettre en rivalité un personnage muet avec le premier grand rôle !

Il faut noter enfin que les partisans de Gluck n'obéirent jamais qu'à des sentiments désintéressés. Ils s'empressèrent autour de lui par admiration pour une belle cause d'art. En fut-il absolument de même pour ses adversaires ? Il y a quelques raisons d'en douter. Si Marmontel préparait fiévreusement les voies à Piccinni, c'est qu'il était de compte à demi avec lui, étant son collaborateur désigné dès son arrivée : l'on a même insinué que si Gluck avait accepté de lui un service analogue, celui-ci n'eût peut-être point été refusé, et l'écrivain aurait eu une tout autre attitude dans le combat.

Puis, certaines attaques étaient vraiment trop

misérables. C'est ainsi que Framery, autre collaborateur d'un musicien italien, Sacchini, vint, sur un ton d'impertinence, accuser Gluck de l'avoir plagié. La vérité était qu'un chanteur avait introduit, de gré ou de force, un air de Gluck dans un opéra de Sacchini. Plus tard un amateur au cerveau exalté renouvela l'accusation de plagiat en la faisant porter sur une des pages les moins dignes du génie de Gluck, l'air de bravoure d'*Orphée*, et il se démena si bien qu'il parvint à faire attribuer ce morceau à Bertoni, alors que, dans la réalité, c'était encore celui-ci qui l'avait pris à Gluck. C'est une prédisposition commune chez certaines gens qui se piquent de critique, lorsqu'un homme de génie se présente, apportant des idées nouvelles et des formes inconnues, de venir dire (merveilleuse logique !) que cela n'est pas de lui, qu'il l'a pris ailleurs, on ne sait où. Les adversaires de Gluck ne voulurent pas qu'il échappât au sort commun. Mais ils purent constater qu'il ne fut diminué en rien par ces sottises.

Il est un groupement auquel on pourrait s'étonner de voir tenir si peu de place dans un débat où était engagé le sort même de la musique française : celui des musiciens français. C'est que ceux-ci formaient, en vérité, un appoint tout à fait négligeable. Les musiciens

français de ce temps-là étaient tout occupés d'opéras-comiques : presque aucun n'élevait ses visées à la hauteur de l'horizon de l'Opéra. Deux seuls allaient s'y risquer : Gossec, dont le *Sabinus* fut le dernier ouvrage que l'Opéra ait représenté avant *Iphigénie en Aulide*, et Grétry, qui préparait dans le même temps *Céphale et Procris ;* mais Gluck survint et sa seule présence suffit à faire crouler par la base leur léger échafaudage. Avec une justesse d'appréciation en même temps qu'un désintéressement qui leur fait honneur, ils aperçurent la vanité de leur tentative, et s'inclinèrent devant un génie supérieur. Il n'y eut qu'un compositeur de ballets, Floquet, auteur de l'*Union de l'Amour et des Arts* (ce titre dit tout !) qui, ayant obtenu des succès auprès des amateurs du genre, osa se donner le ridicule de protester contre l'envahisseur au nom de la musique française ; mais cet appel au sentiment national à propos de chaconnes et de menuets était chose alors trop inusitée — disproportionnée aussi — pour que la France du XVIIIe siècle songeât à s'en émouvoir. Tout le monde se rendait bien compte que Gluck n'avait pas pour but de combattre la musique française, mais au contraire de la rajeunir. Des historiens superficiels, trompés par de fausses apparences, parlent de l'opposition que lui firent les lullistes

et les ramistes : cette opposition n'a jamais existé ; et d'abord, Lulli et Rameau étaient oubliés depuis beau temps avant l'arrivée de Gluck en France. Une dernière reprise de *Castor et Pollux*, dans le temps où *Armide* était dans sa nouveauté, loin d'avoir été résolue par manière d'opposition ni dans un esprit réactionnaire, fut au contraire la conséquence de l'activité que Gluck avait rendue au théâtre, car ce fut elle qui permit de remettre à la scène une belle œuvre issue d'un idéal très peu éloigné de celui qui prévalait maintenant. La tradition française et l'intervention des musiciens français représentent donc, dans la guerre musicale, un élément à proprement parler inexistant ; l'opposition rencontrée par Gluck fut exclusivement le fait de la musique italienne.

Donc, le résultat de ces controverses n'avait rien qui fût de nature à décourager le maître. Celui-ci, malgré son âge, résolut de poursuivre son chemin jusqu'au bout. Suivant son habitude, il retourna à Vienne pour y travailler, et, cette fois, y resta l'année entière : on ne le vit pas à Paris de tout 1778, sauf à la fin et au commencement de l'hiver. Il avait emporté dans son refuge deux nouveaux poèmes à mettre en musique : *Iphigénie en Tauride*, écrit par un jeune poète enthousiaste de son art, Guillard, et *Écho*

et Narcisse, dû à la plume d'un noble homme de lettres, le baron de Tschudi.

Pendant cette absence, la plus longue qu'il eût faite depuis son premier séjour à Paris, l'Académie royale de musique donna enfin le *Roland* de Piccinni, qui fut accueilli, non seulement avec la curiosité qu'on devine, mais encore avec une faveur manifestée surtout aux premières représentations. Les recettes en furent belles pendant douze jours. Après quoi elles fléchirent ; à la vingtième, elles étaient descendues au-dessous de 1.500 livres, et le public perdit assez rapidement le souvenir des aimables et faciles mélodies que contenait la partition.

C'était tout justement l'effet contraire qui se produisait pour les œuvres de Gluck.

Iphigénie en Tauride, œuvre crépusculaire d'un éclat radieux, a réalisé, par son unité parfaite et sans mélange, la forme idéale de la tragédie lyrique telle que Gluck s'efforçait depuis tant d'années de l'établir.

Ce ne fut pas sans peine qu'il en devint enfin le maître. En Italie, pendant toute sa jeunesse, il avait subi la tyrannie des chanteurs. Venu à Paris, il lui avait fallu lutter encore, cette fois contre les danseurs, maîtres de la scène à certaines heures du spectacle. Il avait fait au mieux

pour accorder ses principes avec leurs exigences, admettant la forme consacrée de l'opéra français qui introduisait un ballet à chaque acte. Encore ne fut-ce pas sans des protestations indignées qu'il avait laissé interrompre l'action d'*Alceste* par une fête hors de place. Qui pourrait croire qu'à propos d'*Armide*, dont le poème est d'une coupe si française, il eut encore à subir les assauts de Vestris, qui trouvait qu'on n'y dansait pas assez ! Cinq ballets, en cinq actes, il paraît que cela ne suffisait pas à ce virtuose de l'entrechat : peut-être voulait-il encore qu'on ajoutât un ballet final, après l'engloutissement d'Armide sous les ruines de son palais enchanté !

Or, dans *Iphigénie en Tauride*, il n'y a, à proprement parler, pas de ballet. C'était une révolution ! L'on n'y danse même pas à la fin, alors que, par miracle, le drame se termine, sans faire violence au bon sens, par un dénouement heureux ! Le corps de ballet n'apparaît qu'une fois, dans une scène de caractère où son rôle est intimement associé à l'action.

La danse des Scythes est une danse de sauvages qui se réjouissent du supplice prochain de deux captifs. Ce n'était plus le cas de mettre là des chaconnes ! Le morceau écrit par Gluck pour cette situation a fait date dans l'histoire de la musique : il marque l'avènement du pittoresque

au théâtre. Non que des sujets semblables n'eussent été déjà traités, même à l'Opéra ; mais ç'avait été, jusqu alors, dans un esprit tout conventionnel. L'air des Sauvages de Rameau, avec son cliquetis d'arpèges dont l'amplitude s'adapte si exactement aux bonds des danseurs de théâtre, est peut-être, au point de vue musical, un morceau de plus grande valeur que le ballet des Scythes de Gluck ; mais celui-ci est infiniment plus représentatif de la scène vécue qu'il accompagne. Les voyageurs du XVIIIe siècle avaient rapporté de leurs explorations lointaines des détails de mœurs sur les peuples sauvages ; certains en avaient noté les chants. Ils avaient décrit les fêtes des cannibales dansant autour du poteau auquel étaient attachées les victimes. C'était cela même que la musique de Gluck avait à représenter. Avec un esprit de réalisme infiniment rare en ce temps-là, il n'hésita pas à recourir aux moyens en usage parmi les nations qui pouvaient lui servir de modèles : connaissant le caractère essentiellement rythmique de leurs danses, il reproduisit les batteries précipitées des tambours accompagnant les chants de mort, et trouva facilement le moyen d'en donner la sensation en utilisant les instruments à percussion de l'orchestre européen : cymbales, triangle, et le tambour ordinaire, frappé à coups

répétés par une seule baguette[1]. Quant aux formes mélodiques, il leur donna la rudesse qui convenait, avec, dans l'accent particulier, un certain arrière-goût de danse de terroir qu'il eût pu sans danger accuser plus fortement encore. Si, se souvenant des danses bohémiennes de sa jeunesse, Gluck en avait extrait l'essence pour en additionner de quelques parcelles la fougue de la danse des Scythes, il eût été du premier coup jusqu'au bout de sa conception, et aurait donné un exemple définitif et complet de la couleur locale telle que la comporte la musique.

Une impression non moins vive, dans un style tout autre, est produite par les chœurs des prêtresses accompagnant la cérémonie du sacrifice. Un spectateur des premiers soirs, ravi par l'évocation qui en résultait, l'a caractérisée par des vers qui commençaient ainsi :

O Minerve, suis-je en Attique ?
Dans Délos, Apollon, inspiras-tu ces chants ?

En effet, ces hymnes à l'allure de marche lente semblent nous donner, malgré la diversité des formes, l'idée de ce que devait être le

1. Berlioz dit dans son *Traité d'instrumentation* que le tambour employé par Gluck pour frapper le rythme continu des croches dans le chœur et la danse des Scythes était la caisse roulante, plus longue que le tambour ordinaire, et dont la caisse est en bois. En tout cas, il faut bien se garder de le confondre avec l'instrument généralement connu sous le nom de tambour de basque.

chant antique. Gluck, en les composant, a retrouvé parfois les rythmes mêmes que les poètes-musiciens grecs utilisaient en semblables cas. Gevaert a constaté qu'Euripide, dans le chœur d'entrée de son *Iphigénie en Tauride*, avait fait chanter aux prêtresses d'Artémis leurs hymnes et leurs déplorations sur un rythme tout semblable à celui du chœur de Gluck : « Chaste fille de Latone », rythme qui est celui du *spondée majeur*. Il assimile encore la mesure du chœur des Scythes : « Il nous fallait du sang » au *pas de la danse armée* (*enoplios*), rythme favori de Bacchylide, tandis que cet autre : « Les dieux apaisent leur courroux » se confond avec le *pas pyrrhique*. Le savant auteur de l'*Histoire de la musique dans l'antiquité* ajoute à ce propos :

« Cependant, il n'y a nullement lieu de penser ici à une imitation voulue des maîtres grecs. Apparemment, Gluck ne savait pas qu'Euripide avait donné le rythme spondaïque à ces chants, pas plus que Rouget de Lisle n'avait conscience d'avoir reproduit dans *la Marseillaise* la forme rythmique des chants guerriers de Sparte (les *embateria* de Tyrtée). De pareilles coïncidences ont une cause beaucoup plus profonde : l'expression universellement intelligible des formes rythmiques, conséquence de l'origine purement physiologique du rythme. »

Le contour mélodique des chants de Gluck, en leur tonalité majeure, est d'ailleurs tout conforme au génie moderne. Mozart l'a confirmé quand, ayant à son tour à écrire une marche pour une cérémonie religieuse (non grecque), il a repris les premières notes et l'harmonie même du chœur déjà cité, pour en faire, dans la *Flûte enchantée*, le point de départ d'un nouveau chef-d'œuvre.

Les parties individuelles de la musique d'*Iphigénie en Tauride* n'offrent pas de moindres beautés que celles que contenaient les opéras antérieurement étudiés.

Le monologue du sommeil d'Oreste murmurant, sur un ton sombre : « Le calme rentre dans mon cœur », tandis que l'orchestre gronde sourdement, tel la voix du remords, est une des productions les plus classiques du génie de Gluck. Cette page mérite d'autant mieux notre entière admiration que, loin d'être la froide réalisation d'une conception par elle-même qui eût suffi pour frapper l'esprit, elle est pleine de cette flamme intérieure, de cet accent mystérieux dont Gluck possédait à si haut point le secret.

Le rôle de Pylade est l'incarnation musicale du sentiment de l'amitié. Rien de plus intime ni de plus affectueux que son air : « Unis dès la plus tendre enfance », dont la ligne et le déve-

loppement mélodique est de la plus pure et la plus expressive beauté. Quant au duo des deux amis : « Et tu prétends encore que tu m'aimes ?... Rendez-moi mon ami... » il se déroule en un chant qui atteint aux plus hauts sommets du pathétique extériorisé par la mélodie.

L'air de Thoas : « De noirs pressentiments » est une déclamation puissante et noble, dont l'orchestre décuple la grandeur.

Quant au rôle d'Iphigénie, il a le souffle soutenu et la hauteur de style que Gluck ne pouvait manquer d'inspirer à un tel personnage. Tout y est magistral, depuis les supplications pendant l'orage, la prière à la déesse : « O toi qui prolongeas mes jours », pleine d'une sereine harmonie, jusqu'à l'expansion du dernier chant (après la reconnaissance avec Oreste) : « Ah ! laissons là ces souvenirs », en passant par tant de beaux airs et de déclamations superbes dont la partition est remplie.

Iphigénie en Tauride atteint-elle cependant à la même beauté profonde qu'ont révélée *Alceste*, *Armide* et *Orphée* ? Les expressions par lesquelles nous venons d'en caractériser les mérites sembleraient indiquer que l'inspiration y vient moins directement du cœur. Rappelons-nous que Gluck avait soixante-cinq ans au moment où il a composé cette partition. Deux ans avant, lorsqu'il

travaillait à *Armide,* il écrivait : « J'y ai employé le peu de suc qui me restait. » Ce suc est encore d'une rare abondance lorsqu'il l'épand sur *Iphigénie en Tauride* : faut-il pourtant être étonné si, en comparant cette œuvre aux précédentes, l'on a l'impression parfois qu'il commence à s'épuiser ? On ne fait pas sortir du plus profond de son être des œuvres telles que celles qui avaient précédé : un Gluck même ne saurait les recommencer indéfiniment. On cite un de ses mots, lorsqu'on lui demandait son avis sur certaines musiques prétendues pathétiques : « Cela ne tire pas du sang », répondait-il. A tant tirer du sang, on perd ses forces. L'auteur d'*Iphigénie en Tauride* n'en est pas là : seulement on aperçoit parfois, en examinant cette dernière œuvre, quelques traces, si légères soient-elles, d'un commencement de lassitude. Il en est arrivé au point où ce qui était naguère inspiration toute spontanée va devenir formule. Les airs d'intérêt spécialement musical prennent dans *Iphigénie en Tauride* une importance qui leur avait été systématiquement refusée jusqu'alors. Plusieurs de ces airs sont empruntés à des œuvres antérieures, même très anciennes : *Antigono*, *la Clemenza di Tito*, *le Feste d'Apollo*, *Telemacco*, *Paride ed Elena*, ont fourni chacun quelque pierre à l'édifice dont le grand architecte de sons avait voulu faire le cou-

ronnement de sa carrière. Sans doute, ces adaptations (dont il était coutumier, mais qui ne furent jamais si abondantes que dans cette *Iphigénie*) furent opérées avec l'art le plus achevé. Qui songerait à trouver mauvais que Gluck ait fait chanter à Iphigénie un air d'aussi grand style que celui de *la Clemenza di Tito,* devenu : « O malheureuse Iphigénie ! », surtout en constatant quelle ampleur encore plus grande il a donnée aux parties expressives en introduisant le chœur pour renforcer l'harmonie douloureuse où s'exprimaient par avance les paroles ajoutées : « Mêlons nos cris plaintifs à ses gémissements » ? Pourtant, je ne sais si l'air n'avait pas sous sa forme originale une beauté plus pure. Le milieu, transcrit en chœur pour devenir l'hymne funèbre : « Contemplez ces tristes apprêts », a une expression générale dont nous ne songeons pas à méconnaître la beauté : dans sa forme cependant, il y a quelque chose d'un peu vieilli, qui ne nous était pas apparu dans les œuvres des cinq années précédentes, quand Gluck disait avec fierté — et avec raison : « Il n'y a point de temps pour *Alceste ;* elle plaira également dans deux cents ans, parce que j'en ai posé les fondements sur la nature ». Enfin, par la prépondérance donnée aux airs, Gluck commence à s'écarter du vrai style de la tragédie lyrique pour

en arriver à l'opéra : non l'opéra italien de sa jeunesse, dont la forme était maintenant abolie presque partout, mais l'opéra français, qui ne sera pas toujours si soucieux d'expression profonde et ne dédaignera pas les airs à effet.

C'est peut-être parce qu'*Iphigénie en Tauride* inaugurait ce genre qu'elle se trouva plus aisément accessible au public : toujours est-il que, dès le soir de sa première représentation (18 mai 1779), cette œuvre, à l'encontre des précédentes, obtint un succès immédiat et triomphal. Elle ne suscita pas de polémiques, pas même de critiques qui valussent la peine d'être relevées. Piccinni était toujours silencieux : à Paris depuis bientôt trois ans, il en restait toujours sur sa première œuvre (et il était venu pour représenter l'art facile !) et, quand Gluck était là, il n'osait pas se montrer. Bref, il y eut, pour la première fois depuis *Orphée*, accord complet et unanime dans l'admiration pour Gluck et son œuvre. Il se maintint longtemps : *Iphigénie en Tauride* fut, parmi les opéras de Gluck, celui qui obtint le plus grand nombre de représentations : 408 jusqu'en 1829. N'oublions pas que c'est en sortant de l'une d'elles que Berlioz résolut, envers et contre tous, de se consacrer à l'art.

Il eût été avantageux à la gloire de Gluck et à

la tranquillité de ses dernières années qu'il en restât sur ce triomphe. Il n'eut malheureusement pas la sagesse de s'en contenter. Aux cinq ouvrages par lesquels il venait de renouveler de fond en comble l'opéra français, il voulut ajouter un sixième, d'une moindre austérité, et par lequel il pensait plaire au public français naguère friand de divertissements et de pastorales.

Or, le goût de ce public avait été si profondément transformé — du fait de Gluck lui-même — que, lorsque celui-ci voulut lui présenter un aliment plus léger, il le dédaigna et refusa d'y toucher. Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux : c'était là chose admise comme une vérité définitive, en raison de laquelle il n'était pas permis à Gluck de mettre en musique autre chose que de douloureuses tragédies !

Écho et Narcisse arrivait cependant, après *Iphigénie*, comme un complément analogue à celui que, dans l'opéra précédent, les mélodies voluptueuses des Jardins enchantés apportaient aux déclamations passionnées d'*Armide*.

Et précisément c'était au moment où Gluck mettait en scène l'ouvrage qui contenait en lui seul toute cette diversité, que le poème d'*Écho et Narcisse* lui fut présenté[1]. Tout imprégné qu'il

1. L'avertissement imprimé en tête du livret d'*Écho et Narcisse*

était de la poésie du Tasse, il dut se trouver particulièrement disposé à goûter le charme plus discret de la légende mythologique; il lui plut de faire chanter les nymphes du bocage antique après les amantes du jardin de féerie; une scène funèbre lui parut propre à réveiller l'inspiration d'*Alceste*, tandis que la passion de Narcisse pour sa propre image évoquait à son génie la perspective de quelques accents nouveaux.

Malheureusement, ces considérations l'empêchèrent d'ouvrir les yeux sur les défauts, pourtant très graves, d'un poème faiblement construit, mal proportionné, d'une action lente et peu suivie, et, par-dessus tout, n'exprimant que des sentiments sans sincérité. Le poète n'avait rien compris au sens du mythe (à la vérité, qui donc comprenait les mythes au XVIIIe siècle ?). Rien, dans son livret d'opéra, n'a survécu de l'esprit de la fable ni de la poésie qu'elle contient, moins encore du sentiment humain qui y est symbolisé. Seuls les faits sont mis en scène dans leur extériorité sèche, le plus souvent présentés avec maladresse, toujours interprétés avec cette feinte naïveté, conventionnelle et faussement sentimentale, marque caractéristique de l'art pseudo-

dit que le poème était fait et avait été présenté à Gluck au mois de mars 1777.

mythologique que l'opéra français du XVIIIe siècle avait si fâcheusement mis à la mode.

Au point de vue de l'agencement scénique enfin, le poème d'*Écho et Narcisse* est d'une rare maladresse. Pas d'action, pas de mouvement ; tout se passe en confidences, en rêveries et en plaintes. Les sentiments sont dénués d'intérêt : Narcisse est inconsistant et indécis, et la douleur d'Écho est chose banale.

Quelques jolis vers, supérieurs à l'habituelle poésie d'opéra, n'étaient pas un appoint suffisant pour racheter des défauts si graves.

Ce fut donc une erreur de Gluck d'avoir accepté de mettre en musique un tel poème. Pourtant, il y donna autant de soins qu'à ses chefs-d'œuvre précédents, prodiguant les trésors de son inspiration, versant à pleines mains les flots d'une harmonie comparable à celle qui, dans les Champs-Élysées d'*Orphée* et les jardins d'*Armide*, avait tenu naguère tout le monde sous le charme.

Le rôle d'Écho est rempli d'une quantité de petits airs, courtes phrases lyriques de l'accent le plus mélodieux, souvent d'une forme exquise en sa liberté inaccoutumée. Ceux qu'elle chante dans la scène qui précède la mort ont l'inspiration pure et affectueuse de l'air de Pylade. La cantilène strophique du premier acte : « Peut-

être d'un injuste effroi — ma tendresse est alarmée » a un grand charme expressif : la troisième strophe, passant subitement de la tendresse à la plainte, fournit une conclusion aussi heureuse qu'inattendue. Par surcroît, l'instrumentation contribue à donner à la ligne un aspect de chant antique, Gluck ayant eu recours, pour les interludes, à un instrument depuis longtemps abandonné, la flûte à bec, aux sons pleins et doux.

L'Amour, qui, dans une première version de l'œuvre (dont le livret seul nous est parvenu) traversait l'action tout entière, y chantait des airs de styles assez divers. L'un d'eux : « Amusez, sachez plaire », surchargé de vocalises sur les mots « flammes » et « traits », comme dans les airs d'opéra du temps de Louis XV, est d'un style archaïque dont on est assez confus de retrouver ici l'emploi (la musique en est empruntée à un des anciens divertissements de Gluck composés pour la Cour de Vienne). Mais il en est un autre : « Vallons secrets chers aux amants », qui, en son habile et discrète concision, est un ravissant exemple de ce style de pastorale antique dont certains artistes et poètes du XVIIIe siècle — par exemple André Chénier — ont eu de si heureuses intuitions. L'hymne final à l'Amour : « Le dieu de Paphos et de Gnide », morceau

célèbre, n'a, à la vérité, rien d'antique, et sa mythologie est tout au goût du XVIIIe siècle ; mais il est harmonieux, bien proportionné, et forme un portique excellent à l'issue d'une œuvre si fort imprégnée de l'esprit de son temps.

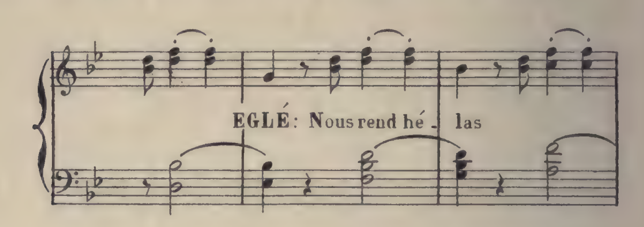
Ce caractère pastoral représente ce qu'il y a de meilleur dans *Écho et Narcisse*. L'ouverture, avec ses effets d'écho à double orchestre renouvelés de ceux d'*Orphée*, a la même poésie que le prototype, et exhale, dans l'ensemble, un intime sentiment de la nature. Le chœur des Nymphes avec lequel il s'enchaîne : « A l'ombre de ces bois épais » est charmant encore, poétique et mélodieux : pour en caractériser l'impression, il est des noms très modernes qui viendraient sous la plume bien plutôt que ceux des maîtres du XVIIIe siècle. M. Massenet a fait un *Narcisse* !

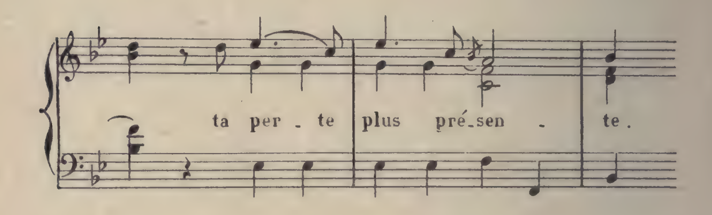
Au commencement du dernier acte est une déploration : « Chères compagnes », que les voix soutiennent pendant que l'orchestre répète un dessin obstiné. Celui-ci est de la plus grande simplicité ; le voici :



Il passe d'instrument en instrument — de la clarinette à la flûte, au violon solo — variant son harmonie dans des intentions subtiles et

très modernes : par exemple, la basse en modifie la physionomie de la manière suivante :





Ce morceau, dans son ensemble, est un document : il inaugure, peut-être encore avec certaine maladresse, mais de façon très arrêtée, une forme de développement que l'art polyphonique antérieur ne connaissait pas, non plus que le style purement mélodique, et dont le XIX[e] siècle a fait un usage abondant. Malheureusement, ces délicatesses devaient être perdues au théâtre, qui veut de plus larges lignes.

Puis, *Écho et Narcisse* avait un autre défaut : dans ses parties les plus importantes, il donnait une impression de déjà vu. L'air d'entrée de Narcisse : « Divinité des eaux », a sans doute de la poésie, avec ses dessins alternatifs de flûtes, de

clarinettes et de hautbois que soutient le murmure cadencé des violons ; sa contexture générale rappelle celle de l'air de Renaud : « Plus j'observe ces lieux. » Mais nous connaissions déjà l'air de Renaud, et celui de Narcisse ne le vaut pas.

La mort d'Écho est célébrée par des chœurs funèbres dont l'accent et la forme sont peut-être aussi beaux que ceux par lesquels nous avons entendu déplorer Alceste et Eurydice ; mais ils n'y ajoutent rien de nouveau. Pourquoi donc ce recommencement inutile ?

Enfin, cette musique est moins intimement liée au drame que celle des chefs-d'œuvre antérieurs de Gluck. Elle est riche, abondante d'une pure et noble inspiration ; mais elle ne constitue pas l'élément essentiel, inséparable de l'action. L'on croirait vraiment, en lisant certaines pages de la partition, que Gluck a voulu faire des concessions. Ce fut son châtiment s'il l'a pensé ! Les airs surabondent, bien plus que dans *Iphigénie en Tauride* : certains sont d'un italianisme qui retarde de vingt ans, ou tout au moins se trompe d'adresse. Un confident nous chantera par exemple un air concertant avec cor alto et violoncelle solo ; d'autres sont chargés de vocalises. Cela pouvait n'être pas déplacé à Vienne : Mozart se préparait déjà à le refaire. Mais ce

n'était pas pour nous le faire entendre que Gluck était venu à Paris.

La première représentation d'*Écho et Narcisse* eut lieu le 24 septembre 1779. L'œuvre tomba. Elle tomba sans rémission : ce ne fut pas une chute d'un soir, suivie du relèvement, mais un échec immédiat et définitif. A peine se donna-t-on la peine de critiquer : le dernier opéra de Gluck fut, à proprement parler, un objet de dédain. On ne l'écouta pas : une attention distraite avait suffi pour faire constater que la musique ne ressemblait pas à celle des chefs-d'œuvre précédents ; il n'en fallut pas davantage pour que fût prononcé l'arrêt d'indifférence.

Gluck fut ému de cet insuccès comme d'une offense. Quoi ! songeait-il, il était venu révéler aux Français une forme d'art qu'il avait conçue en l'adaptant à leur esprit : ils en avaient subi le prestige ; et voici qu'après que les difficultés de l'initiation avaient été victorieusement surmontées, alors qu'il pensait jouir en paix de sa suprématie musicale, ayant écrit, par condescendance pour eux, un ouvrage par lequel il pensait leur plaire, ils ne daignaient même pas l'honorer d'un instant d'attention !

Ces plaintes, il faut le reconnaître, avaient quelque chose de fondé. En admettant qu'*Écho*

et Narcisse ne fût pas digne de fournir une carrière égale à celle de ses grands devanciers, il méritait au moins d'être accueilli avec politesse. Cela n'eut pas lieu, on n'en saurait douter. Dès la seconde représentation, disent les nouvellistes, les loges étaient vides ; à la troisième, la recette descendit à 1.500 livres, et l'ouvrage, à sa première mise, ne put pas se soutenir au delà de douze représentations. Tout cela veut dire qu'*Écho et Narcisse* fut condamné sans examen. Peut-être l'œuvre d'un Gluck était-elle digne d'un accueil plus honnête.

La guerre musicale s'était d'ailleurs rallumée aux approches d'*Écho*. Non que Piccinni, l'éternel muet quand Gluck était là, ait fait mine de se montrer : il aurait eu trop peur et il attendit prudemment que son concurrent fût parti pour risquer un second ouvrage. Mais ses partisans relevaient la tête. A vrai dire, le niveau de la discussion n'en fut point haussé. C'est le temps où les jeux de mots remplacèrent la critique sérieuse et les coq-à-l'âne les bonnes raisons. Du côté de ceux qui se mêlaient de dogmatiser, il y eut un pamphlet sur *l'Etat actuel de l'Opéra de Paris*, dont l'auteur (un certain Coqueau, architecte) voulut prouver qu'il était possible d'être fort au-dessous des Marmontel et des La Harpe en compétence et en courtoisie.

C'est lui qui traita Gluck de plagiaire et ses diatribes donnèrent lieu à des polémiques d'où l'atticisme fut de plus en plus banni.

Gluck aurait pu mépriser ces misères : il n'eut pas l'esprit de détachement suffisant pour cela. L'impérieux vieillard croyait avoir conquis le royaume de musique et y jouer au monarque absolu : au contraire, il se voyait plus maltraité qu'avant d'avoir gagné sa première bataille ! Il ne put contenir sa colère.

Il faut ajouter qu'il venait de recevoir un avertissement d'une autre nature, dont il importait grandement qu'il tînt compte : entre la première représentation d'*Iphigénie en Tauride* et celle d'*Écho et Narcisse*, il fut frappé d'une première attaque d'apoplexie, — nous disons à dessein : une première, car il en subit plusieurs, et une dernière l'emporta.

Il était temps de songer au repos. Gluck s'éloigna donc du champ de bataille sur lequel il avait conquis tant de gloire, pour en jouir en paix. Quinze jours après la première représentation d'*Écho et Narcisse*, il repartit pour Vienne, et, quelques instances qu'on fît par la suite pour le rappeler, il ne revint jamais à Paris.

Sa carrière était finie.

Il vécut encore huit ans, dans une abondance

assez rare parmi les musiciens du XVIIIe siècle, car il avait su tirer de ses succès tous les avantages qu'il était permis d'en ambitionner. Son rival a raconté que, dans la réunion amicale qu'ils eurent ensemble à l'époque d'*Armide*, Gluck, prenant avec lui une attitude de bonhomie sous laquelle se décelait une assez hautaine ironie, lui aurait dit : « A quoi bon travailler pour la gloire ? Songeons donc plutôt à gagner de l'argent. » A quoi Piccinni aurait répondu (réplique facile !) qu'il prouvait par son exemple qu'on peut s'occuper en même temps de sa gloire et de sa fortune. Ce Piccinni parlait comme un sage : Gluck, en effet, avait su s'occuper des deux choses à la fois.

Maintenant, il jouissait du repos auquel une si merveilleuse carrière lui donnait, certes, tous les droits. Résolu maintenant à ne plus sortir de Vienne, il s'y installa confortablement, ayant maison d'été et résidence d'hiver : celle-ci dans la Hauptstrasse du quartier de Wieden, l'autre à Petersdorf, sur les coteaux boisés qui prolongent le Kahlenberg, non loin du vallon où bientôt Beethoven devait se faire dicter la Symphonie pastorale par les rossignols et les loriots.

Il vivait là comme un seigneur, entouré des soins les plus empressés par sa femme, la bonne Viennoise, aimable et fidèle, qui l'avait épousé

par amour il y avait trente ans et plus, et qui vieillissait doucement avec lui. Il avait pris pour secrétaire un abbé. Sa domesticité était d'un nombre et d'une tenue dignes de lui faire honneur. On le voyait, le dimanche, aller à la messe à l'église de son quartier, vêtu d'un habit de couleur éclatante, tenant à la main une canne de jonc à pommeau d'or; et quand il avait franchi le porche, le maître de chapelle disait à ses musiciens : « Le chevalier Gluck est là! »

Les visiteurs accouraient en grand nombre pour lui faire leur cour: c'étaient tantôt des grands de la terre, comme l'archiduc Paul de Russie et l'archiduchesse son épouse, tantôt des artistes, ou des voyageurs, ou de simples curieux. Lorsqu'ils étaient suffisamment accrédités auprès de lui, il les recevait en cérémonie, allant à leur rencontre dans l'antichambre entouré de ses gens — et plus d'une fois l'étranger, venu en costume de voyage, se sentit tout confus à l'aspect du bel habit d'argent que Gluck avait revêtu pour lui faire accueil.

Ne pensons pas qu'il ne songeait plus à son art. Il s'intéressait fort, au contraire, aux nouvelles musicales, notamment celles qui venaient de France. Il put apprendre ainsi que plusieurs tentatives furent faites pour imposer *Écho et*

Narcisse à l'attention du public, et que quelques séries de représentations de cette œuvre avaient produit un résultat favorable : cela put le réconcilier. Il connut aussi qu'après qu'il fut parti, Piccinni s'était enfin montré, et, après trois ans et demi passés en France, s'était décidé à donner un second opéra, *Atys*, qui n'eut pas beaucoup plus de succès que *Roland*, puis un troisième, *Iphigénie en Tauride*, qui en eut notablement moins (beaucoup moins surtout que son *Iphigénie* à lui), enfin un quatrième, *Didon*, de qui le dernier acte, construit sur son modèle, contenait vraiment de belles choses. Et depuis qu'il n'était plus là, on ne se disputait plus à Paris pour la musique, ce qui devait vraiment manquer à bien des gens. Quant à *Orphée*, *Alceste*, *Armide* et les deux *Iphigénies*, il savait que ces œuvres s'imposaient de plus en plus à l'admiration du public de toute l'Europe et formaient maintenant la base la plus solide du répertoire de l'opéra français.

Plusieurs tentatives furent faites pour le ramener en France. Il reçut jusqu'à des propositions officielles, accompagnées d'offres avantageuses. Des auteurs lui écrivaient pour lui proposer des poèmes d'opéras, ou les lui envoyaient à lui-même. Il refusa toutes ces avances, en des termes toujours obligeants, alléguant, ce qui

n'était qu'une raison trop valable, les fatigues de son grand âge. Une fois seulement il pensa se remettre au travail : ce fut quand un poème auquel avaient travaillé ses deux meilleurs collaborateurs, Calsabigi et Du Roullet, lui fut présenté, *les Danaïdes*; mais il y renonça, et commit au soin de le mettre en musique son élève et son ami Salieri. Même, l'ouvrage fut représenté à Paris comme étant de sa composition et sous son nom. Le style, en effet, en est par endroits très gluckiste.

La seule œuvre qui l'ait occupé à la fin de sa vie n'était ni française, ni italienne, mais allemande : c'est la *Bataille d'Hermann*, *Hermannsschlacht*, dont les vers (de Klopstock) célébraient l'indépendance de la Germanie. Il y pensait depuis de longues années, et portait la musique entièrement formée dans sa tête : plusieurs de ses visiteurs la lui entendirent chanter en s'accompagnant au clavecin. Mais il n'en écrivit rien, reculant de jour en jour pour lui donner la forme orchestrale définitive, car, disait-il, l'orchestre ordinaire ne pouvait lui suffire, et il attendait que d'autres instruments fussent inventés. Il mourut avant que cette invention fût réalisée — et il fallut tarder assez longtemps pour qu'un autre maître allemand, profitant largement des progrès de la facture instrumentale appelés par lui, écrivît

à son tour (mais non sur des vers de Klopstock) la musique en l'honneur du dieu Wotan.

Sa santé, cependant, avait reçu de graves atteintes. Une attaque de paralysie le priva pendant quelque temps de l'usage de la jambe et du bras droits; une autre, lui ôta momentanément la parole. Il s'était remis de ces alarmes successives quand, le 14 novembre 1787, rentré depuis quelques jours dans sa maison de la ville, il fut frappé de nouveau : étant sorti en voiture, au milieu du jour, en compagnie de sa femme, pour faire, par ordonnance des médecins, une promenade hygiénique, il ne put pas achever la course projetée : il mourut le lendemain. Il était âgé de soixante-treize ans.

Plus d'un demi-siècle après, l'on retrouva dans le cimetière de Matzleinsdorf une tombe abandonnée, sur la pierre de laquelle on lut ces mots gravés (en allemand) :

ICI REPOSE

UN ALLEMAND PLEIN DE
DROITURE. UN BON CHRÉ-
TIEN. UN FIDÈLE ÉPOUX.

CHRISTOPHE CHEVALIER GLUCK

DU SUBLIME ART DE MUSIQUE
GRAND MAITRE.

Il mourut le 15 novembre 1787.

La tombe a été relevée, et maintenant des monuments à la gloire de celui que l'inscription déclarait sans mentir le « grand maître du sublime art de musique » ont été érigés partout.

IV

L'ART ET LE GÉNIE DE GLUCK

Gluck, homme de pensée autant que d'action, a résumé sa doctrine dans l'épître dédicatoire de la partition italienne d'*Alceste*. Nous avons eu à en citer les divers préceptes au fur et à mesure des occasions fournies par l'étude de son œuvre : il convient maintenant que nous reproduisions l'ensemble du document, capital pour l'histoire de la musique. Le voici, traduit d'aussi près que possible sur le texte original :

Lorsque j'entrepris de composer la musique de l'*Alceste*, je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits soit par la vanité mal entendue des chanteurs, soit par la trop grande complaisance des maîtres, depuis si longtemps défigurent l'opéra italien, et du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles en font le plus ridicule et le plus ennuyeux. Je songeai à réduire la musique à sa véritable fonction qui est de seconder la poésie dans l'expression des sentiments et des situations de la fable, sans interrompre l'ac-

tion ou la refroidir par des ornements inutiles et superflus, et je crus que la musique devait être à la poésie comme, à un dessin correct et bien disposé, la vivacité des couleurs et le contraste bien ménagé des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je n'ai donc voulu ni arrêter un acteur dans la plus grande chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ni le retenir au milieu d'une parole sur une voyelle favorable, soit pour faire parade dans un long passage de l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donne le temps de reprendre haleine pour une cadence. Je n'ai pas cru devoir passer rapidement sur la seconde partie d'un air, fût-elle même la plus passionnée et la plus importante, afin d'avoir lieu de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première partie, et finir l'air où peut-être ne finit pas le sens, pour donner au chanteur facilité de faire voir qu'il peut varier capricieusement un passage d'autant de manières ; en somme j'ai cherché à bannir tous ces abus contre lesquels depuis longtemps crient en vain le bon sens et la raison.

J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur l'action qui va se représenter, et en former pour ainsi dire l'argument ; que le concours des instruments devait se régler en proportion de l'intérêt et de la passion, et qu'il ne fallait pas laisser dans le dialogue une disparate tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contresens la période, ni interrompre mal à propos la force et la chaleur de l'action.

J'ai cru en outre que mes plus grands efforts devaient se réduire à rechercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés au préjudice de la clarté ; je n'ai jugé estimable la découverte de quelque nouveauté qu'autant qu'elle était naturellement suggérée par la situation ou utile à l'expression ; et il n'est pas de règle d'ordre

que je n'aie crue devoir sacrifier de bonne volonté en faveur de l'effet.

Voilà mes principes. Par bonheur, le livret se prêtait à merveille à mon dessein ; le célèbre auteur, imaginant un nouveau plan pour le drame, y avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons superflues et aux sentencieuses et froides moralités, le langage du cœur, les passions fortes, les situations intéressantes et un spectacle toujours varié. Le succès a justifié mes maximes, et l'approbation universelle d'une ville aussi éclairée a fait voir clairement que la simplicité, la vérité et le naturel sont les grands principes du beau dans toutes les productions de l'art.

Cet exposé de principes est lumineux. C'est la « déclaration des droits » du musicien dramatique. Il est d'autant plus précieux que, loin de former une sèche énumération d'articles de code, il est le commentaire vivant de l'œuvre, de laquelle il est directement issu.

Tout ce que Gluck a accompli nous est expliqué là, par lui-même. Il rappelle son rôle historique de destructeur de formes périmées ou contraires à la dignité de l'art ; puis, en paroles concises, il présente le résultat de sa propre conception : le drame intégral réalisé par l'alliance de la musique et la poésie ; l'unité du discours musical effectuée par la pénétration du chant et de la parole, pour aboutir à cette liberté de formes qui, plus tard, sera caractérisée par le terme de « mélodie infinie » ; l'orchestre

se faisant expressif et parlant, décuplant ainsi le pouvoir de l'élément musical dans le drame ; enfin, quant à l'esprit général, le naturel, la simplicité, la vérité — qualités éternelles — préférées aux artifices de conventions essentiellement passagères.

Et ce qu'il a dit, il l'a fait.

Tout au plus serions-nous tentés de lui objecter, nous qui avons vu, depuis lui, s'écouler cent cinquante ans, qu'il ne l'a pas fait suffisamment, et n'a pas été assez loin dans l'accomplissement de son rêve. Mais ce serait exiger beaucoup de la nature humaine que de vouloir qu'un homme accomplisse à lui seul le travail de cinq ou six générations. Pour bien comprendre le sens du rôle de Gluck, il ne faut pas se borner à regarder ce qu'est la musique aujourd'hui et y comparer la sienne, mais bien plutôt considérer celle-ci dans son milieu historique.

Il a voulu, explique-t-il, briser les vieux moules et rendre aux formes la liberté : cependant, il y a encore dans son œuvre des airs écrits sur des coupes périodiques convenues, avec des reprises; ses récitatifs se distinguent nettement des morceaux mesurés, etc. C'est possible. Mais si nous regardions ce qu'était l'opéra italien qu'il a combattu, nous verrions bien si sa résistance, que nous trouvons trop

timide, n'a pas produit un résultat déjà considérable ! Comparons seulement ses opéras français avec ses propres œuvres de jeunesse : en regard des grands airs, longs comme des sonates, construits sur des formes inexorablement fixées, mettons les adieux d'Iphigénie, la cantilène d'Alceste : « O divinités implacables » ou celle de Pylade : « Unis dès la plus tendre enfance ». Ces derniers sont aussi des chants périodiques et à reprises ; ce sont des morceaux de musique, cela n'est pas douteux. Mais, avec leur allure brève, dépouillés de tout vain ornement et de tout artifice, ils donnent, vis-à-vis des précédents, l'impression d'une convenance parfaite, d'une complète homogénéité avec le lyrisme du drame. — Écoutons aussi le *Don Juan* de Mozart, tel qu'on nous l'a représenté naguère avec ses récitatifs accompagnés au clavecin : qui voudrait prétendre qu'*Alceste* ou les *Iphigénies* offrent un seul exemple aussi tranché de disparates entre les récitatifs et les airs ? Et pourtant *Don Juan*, opéra italien, est de dix ans postérieur aux derniers chefs-d'œuvre de Gluck, et en a subi fortement l'influence ; que serait-ce donc si nous remontions à l'époque de la faveur de l'opéra napolitain ?

Au reste, Gluck a rempli assez souvent le programme total qu'il s'était proposé pour que l'on

soit mal fondé de lui reprocher d'avoir menti à ses principes. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler le commencement d'*Iphigénie en Aulide*, les deux tableaux du second acte d'*Orphée*, presque toute *Alceste* et toute *Armide*.

Si maintenant l'on invoquait l'exemple de l'opéra français pour prétendre que Gluck n'a pas procédé très différemment de lui, il nous faudrait redire qu'en effet, à l'encontre de ce qu'il a tenté avec l'opéra italien, l'auteur d'*Alceste* n'a jamais eu la pensée de briser les formes utilisées par Lulli et Rameau, mais, au contraire, que sa plus haute ambition fut de continuer leurs traditions. Il a donné à la tragédie lyrique inaugurée au siècle de Louis XIV sa véritable consécration. Il a achevé le monument qui n'avait encore jamais pris l'aspect du définitif. La Bruyère avait grandement raison quand il écrivait : « L'opéra est l'ébauche d'un grand spectacle; il en donne l'idée ». Si l'auteur des *Caractères* avait pu revenir au monde pour voir l'*Armide* de 1777, il aurait reconnu que le grand spectacle était réalisé, que l'ébauche était devenue tableau.

C'est à Gluck qu'appartient la gloire d'avoir accompli cette grande œuvre. D'autres, après lui, ont pu agir de façon différente ; les meilleurs n'ont pu mieux faire que de continuer à suivre

la route qu'il avait, en son temps, largement frayée.

La préface d'*Alceste* a suscité d'autres controverses d'un intérêt plus général, car elles ne vont pas à moins qu'à toucher au principe même du drame en musique. « Je songeai, écrit Gluck, à réduire la musique à sa véritable fonction, qui est de seconder la poésie... » *Réduire* la musique! *Seconder* la poésie ! Dans d'autres cas, il a dit encore : « J'ai cherché à être plus peintre ou poète que musicien. » Cet état subalterne auquel un musicien semble vouloir ravaler la musique peut-il être tenu pour légitime ? La musique est-elle faite pour être subordonnée ?

Tout d'abord, remarquons qu'il n'est point ici question de musique pure, mais d'une musique associée à la parole, mieux encore, à une action dramatique. Or, ainsi que l'a fait judicieusement observer M. Camille Bellaigue, « la musique étant en relations et comme en société avec la parole, il s'en suit que leur société comporte un régime commun. » Quel doit être ce régime ? Pour le savoir, il importe de connaître exactement la nature des partis entre lesquels l'union doit s'accomplir.

Ici, c'est Wagner qui nous répond. Il s'y connaît sans doute ! Il a dit : « La musique est femme ;

elle est amour, et son unique rôle est d'aimer, de s'abandonner sans réserve à celui qu'elle a choisi. »

Voilà qui est net, et le rôle de chacun, dans ce mariage de Dame Musique avec le Seigneur Poésie, est défini le mieux du monde.

Est-ce à dire que l'élément féminin doive être tenu dans l'esclavage ? Qui oserait le prétendre ? Les meilleurs ménages sont ceux dans lesquels chacun des époux jouit de la plus haute plénitude de ses facultés. Dans le commerce d'art dont il est question, la femme, être de beauté, de charme, d'affection, de vertu, riche des qualités du cœur, parée des ornements les plus séduisants de l'esprit, ne tient-elle pas une place au moins égale en apparence à celle du compagnon sur lequel elle appuie sa faiblesse relative ? Certes, il a pu se trouver des musiciens assez peu clairvoyants pour s'autoriser des principes de Gluck pour supprimer la musique de leurs œuvres. Mais il en est un qui n'est jamais tombé dans cette erreur, et ce musicien, c'est Gluck en personne.

Ici, pour répondre à quelques préoccupations de notre temps, nous serions peut-être arrêtés d'abord par une question de définition : celle de la musique elle-même. « Musique » est un mot sur le sens duquel on a beaucoup de peine à s'en-

tendre. Un livre qui eut un assez bon nombre de lecteurs, et dont l'auteur représentait assez bien le goût de son temps (il écrivait il y a environ quarante ans) contient cette phrase, au sujet du prélude de *Lohengrin* : « C'est un défi audacieux porté à ce qu'on est convenu jusqu'à présent d'appeler la musique ! » Faisant allusion aux mêmes préoccupations, Schumann (élevons de nombreux degrés le niveau de nos citations) disait : « La mélodie ! Tel est le cri de guerre des amateurs ! » En effet, le grand grief de ce temps là était : « Pas de mélodie ! » On n'en trouvait pas dans le prélude de *Lohengrin* ! Aujourd'hui, nous avons changé tout cela : il ne serait pas trop malaisé de trouver des gens qui, à l'encontre de l'écrivain d'il y a quarante ans, déclareraient avec non moins de superbe qu'une œuvre « où il y a de la mélodie » est indigne du noble nom de musique. La place nous manque pour discuter cette question d'actualité palpitante ! Bornons-nous à dire que, bien loin de méconnaître les beautés de la pure musique et de la polyphonie, où les sons s'engendrent les uns par les autres suivant leurs lois propres, se déduisent d'eux-mêmes par l'effet d'une logique purement musicale et sans recourir à d'autres sources que celles de l'harmonie elle-même, nous les admirons grandement chez les maîtres,

primitifs ou modernes, qui en ont fait la base de leur langage. Mais Gluck n'est pas de ceux-là : il appartenait à une époque où l'art qu'il cultivait prétendait s'inspirer de la nature et ne s'embarrassait pas de formules compliquées ; il parlait le langage de son temps. Faudrait-il, parce que ce langage est simple, renoncer à appeler musique toute la production de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, et, pour ce fait, la rayer de l'histoire? Avouons que ce serait dommage!

Il faut donc nous résigner à voir en Gluck, en tant que musicien, surtout un mélodiste. Mais quel mélodiste admirable! Par quelle aberration quelques-uns de ses contemporains lui contestèrent-ils ce don? Faut-il qu'un La Harpe ait eu l'entendement obscurci par les préjugés et le goût des formules, pour ne pas sentir qu'il y a plus de sève mélodique dans un seul air de Gluck que dans tout un opéra de Piccinni? Dès les œuvres de sa jeunesse, la mélodie s'épand avec exubérance. Elle coule de source dans *Orphée*, dans *Télémaque* ; elle surabonde dans de petits ouvrages dont les poèmes n'attendaient pas tant de richesses musicales. Puis elle grandit et prend une ampleur jusqu'alors insoupçonnée : ce sont alors les sublimes monodies d'*Alceste*, comme le chant : « Ah! malgré moi mon faible cœur », qui se déroule en quarante

longues mesures, sur un mouvement lent, sans une redite, sans une faiblesse ; et encore, antérieur, l'air de *la Clemenza di Tito : « Se mai senti* » (O malheureuse Iphigénie), type accompli du *bel canto*. Car Gluck, musicien allemand (de sang tchèque), est l'homme de son temps qui a fait la plus belle musique italienne : non pas celle de l'époque de décadence où il vivait, et dont il a combattu et anéanti les erreurs, mais celle de la grande école classique d'autrefois, dont, lui qui savait remonter aux sources, il avait retrouvé le secret.

La nature purement musicale d'une certaine partie de l'œuvre de Gluck explique qu'il n'ait pas craint, lui, chef de l'école de l'expression, d'emprunter à ses œuvres passées des thèmes ou des morceaux entiers pour leur faire place dans ses dernières compositions. Il considérait les inspirations de sa jeunesse comme une matière première qu'il pouvait légitimement reprendre pour construire son monument définitif : leur caractère de généralité ne devait pas, en effet, leur interdire de passer d'une place à l'autre. Est-il nécessaire d'ajouter que ces sortes de déplacements n'ont été jamais opérés arbitrairement ni à contresens ?

Dans les dernières œuvres enfin (*Armide*, *Echo et Narcisse*), le style de Gluck s'affine et s'assou-

plit. La recherche de l'expression s'y allie à l'intuition esthétique pour aboutir à créer la forme mélodique la plus parfaite à laquelle l'artiste ait atteint.

Ces chants (les premiers comme les plus récents) ont un relief qui s'imprime à l'attention et s'accroche à la mémoire. Ils ont à la fois la physionomie et la beauté. Peut-être reprocherait-on aux dessous harmoniques de n'avoir pas l'élégance qu'on souhaiterait pour accompagner des figures dignes de la plus belle parure ; les basses ont quelque lourdeur et tendent parfois à retenir l'élan mélodique : c'est là un défaut du style de Gluck que nous ne méconnaissons point. Mais en regard de tant de qualités géniales, il est d'importance secondaire. Qu'importe si les pieds touchent à la terre, quand le front baigne en plein azur ?

D'ailleurs, les exemples ne sont pas rares où tous les éléments de l'œuvre harmonique s'accordent ensemble pour prendre leur vol. Nous parlons des basses : celles de l'air de Thoas, des chants de Calchas et d'Agamemnon, des incantations du prêtre d'*Alceste* n'ont-elles pas une envolée égale à celle de la plus libre mélodie ? Une page où la voix et les instruments concertent comme ils font dans l'air de Renaud : « Plus j'observe ces lieux » ne donne-t-elle pas

l'impression de la perfection dans toutes ses parties ? Le prélude de la flûte à l'entrée des Champs-Élysées n'a de ressemblance ni avec Mozart ni avec Bach : je ne puis cependant me défendre d'en éprouver des sensations d'une musicalité aussi pure que ne m'en ont jamais causé ces maîtres de l'art absolu.

Enfin, si dans le plus grand nombre de cas les mélodies de Gluck valent par elles-mêmes et s'imposent à l'admiration par leur seule beauté, il n'en manque pas aussi dont l'inspiration est issue directement du sentiment, de la parole même. Ce sont peut-être les plus vibrantes : « Trop malheureuse Armide ! — Le perfide Renaud me fuit. — Peuvent-ils exiger qu'un père... — Mourir pour ce qu'on aime est un si doux effort ! — Rendez-moi mon ami », et tant d'autres ! C'est le triomphe suprême de Gluck d'avoir pénétré si avant dans la connaissance de l'âme, et en même temps d'être toujours resté artiste sans reproche. Musique littéraire, dit-on ! Mais si cette musique est belle, quel mal y a-t-il à cela ? Le même reproche a été assez adressé à la symphonie expressive : celle-ci en a-t-elle moins conquis sa place au soleil de l'art ? Aux attaques dont le poème symphonique fut l'objet, M. Camille Saint-Saëns a répondu jadis par une défense qui nous semble clore tout débat : « Le charme est

plus grand quand, au plaisir purement musical, vient s'ajouter celui de l'imagination attachant une idée à la musique. *Je vois bien ce que l'art gagne, il m'est impossible de voir ce qu'il y perd.* »

Oui certes : ce que l'art y gagne, nous aussi nous le voyons clairement; les modernes symphonistes, comme le vieux maître qui leur a ouvert la voie, nous l'ont montré avec éclat. Au contact du verbe, la musique a senti sa puissance se décupler. Une force amie, s'unissant à la sienne, l'a fécondée et a donné à son être la plénitude du développement dont elle était capable.

Gluck est, parmi les maîtres de l'art, celui dont l'exemple a le plus contribué à cette conquête. Resté pendant trente ans enfermé dans les exigences d'une forme qui ne voulait se réclamer que de la seule musique, il s'en est affranchi avec l'aide de la poésie ; par là il a réalisé l'œuvre intégrale qui lui a valu l'admiration du monde et a servi de modèle à l'avenir.

Gloire à lui, qui fut le puissant musicien-poète, sans avoir jamais cessé de rester admirable musicien !

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE GLUCK [1]

MUSIQUE DRAMATIQUE

Alceste, 1re version, opéra italien, 3 actes, Vienne, 1767 ; 2e version, opéra français, 3 actes, Paris, 1776.

Alessandro, ballet-pantomime, Vienne, 1755.

[*Alessandro nelle Indie*], voy. *Poro*.

[*Amours champestres* (*les*)] pastorale (vaudeville français, faussement attribué à Gluck).

Antigono, op. it., 3 actes, Rome, 1756.

Arbre enchanté (*l'*), opéra-comique français, 1 acte, Schönbrunn, 1759, puis Versailles, 1775.

[1] Nous avons adopté l'ordre alphabétique pour ce catalogue, dont les indications de dates permettront de se reporter au texte pour chaque œuvre, toutes, ou peu s'en faut, y ayant été citées à leur rang chronologique. Cette méthode nous a permis de mentionner tous les titres sous lesquels ont été désignées parfois certaines œuvres de Gluck, même inexactement : dans ce dernier cas, nous faisons les rectifications nécessaires, les titres étant d'abord imprimés entre crochets [ ]. — Cette énumération présente, sur certains points, d'assez notables différences avec celles qu'on peut lire dans les précédentes études sur Gluck. Nous pensons qu'elle est plus exacte et plus complète, ayant été établie en tenant compte de toutes les recherches entreprises sur la matière, jusqu'aux plus récentes. Le catalogue de M. Wotquenne (voir ci-après, *Bibliographie*), nous a été notamment d'une grande utilité.

[*Aristeo*] voy. *Le Feste d'Apollo*.
Armide, op. fr., 5 actes, Paris, 1777.
Arsace, op. it. (fragments), Milan, 1743.
Artamène, op. it. Londres, 1746 (voy. *Tigrane*).
Artaserse, op. it., 3 actes, Milan, 1741.
[*Bauci e Filemone*], voy. *Le Feste d'Apollo*.
Cadi dupé (*le*) op. com. fr., 1 acte, Vienne (ou Schönbrunn), vers 1761.
Caduta de' Giganti (*la*), op. it., 2 parties, Londres, 1746.
[*Chinois poli en France* (*le*)], parodie (vaudeville français, faussement attribué à Gluck).
Cinesi (*le*), op. it. 1 acte, Schlosshof, 1754, (faussement appelé l'*Eroe Cinese*).
Clemenza di Tito (*la*), 3 actes, Naples, 1752.
[*Cleonice*], voy. *Demetrio*.
Contesa de' Numi (*la*), op. it., 2 parties, Charlottenborg, 1749 (faussement appelé *Tetide*, plus faussement encore *Filide*).
Corona (*la*), op. it., 1 acte, 1765 (composé pour la cour de Vienne, non représenté).
Cythère assiégée, 1re version, op. com. fr., 1 acte, Schwetzingen, 1759; 2e version, op. fr., 3 actes, Paris, 1775.
Danza (*la*), op. it., 1 acte, Laxenbourg, 1775.
[*Déguisement pastoral* (*le*)], op. com. fr., (vaudeville faussement attribué à Gluck).
Demetrio, op. it., 3 actes. Venise, 1742 (faussement appelé *Cléonice*).
Demofoonte, op. it., 3 actes, Milan, 1742.
Diable à quatre (*le*), op. com. fr., 3 actes, Laxenbourg, 1759. (quelques airs ajoutés par Gluck).
Don Juan, ballet, 4 parties, Vienne, 1761.
Écho et Narcisse, op. fr., 3 actes, Paris, 1779.
[*Elena e Paride*], voy. *Paride ed Elena*.
[*Eroe Cinese* (*l'*)], voy. *Le Cinesi*.
Ezio, op. it., 3 actes, Prague, 1750.
Fausse esclave (*la*), op. com. fr., 1 acte, Vienne, 1758.
[*Fedra*], voy. *Ippolito*.
Feste d'Apollo (*le*), spectacle italien composé d'un prologue et de 3 parties, savoir : 1° *Bauci e Filemone* ; 2° *Aristeo* ; 3° *Orfeo* ; Parme, 1769.

[*Filide*], voy. *la Contesa de' Numi*.
Finta schiava (*la*), op. it., (2 airs de Gluck), Venise, 1744.
Ile de Merlin (*l'*), op. com. fr., 1 acte, Schönbrunn, 1758.
Innocenza justificata (*l'*), op. it., 1 acte, Vienne, 1755.
Ipermestra, op. it., 3 actes, Venise, 1744.
Iphigénie en Aulide. op. fr., 3 actes, Paris, 1774.
Iphigénie en Tauride, op. fr., 4 actes, Paris 1779.
Ippolito, op. it., 3 actes, Milan. 1745 (faussement appelé *Fedra*).
Isabelle et Gertrude, op. com. fr., 1 acte, Paris, 1765 (3 airs de Gluck).
Issipile, op. it., 3 actes, Prague, 1752.
Ivrogne corrigé (*l*), op. com. fr., 2 actes, Vienne, vers 1760.
Nozze d'Ercole e d'Ebe (*le*), op. it., 2 parties, Pillnitz, 1747.
[*On ne s'avise jamais de tout*], op. com. fr., (musique de Monsigny faussement attribuée à Gluck).
Orfano della China (*l'*), ballet-pantomine, Vienne, 1755.
Orfeo ed Euridice, 1re version, op. it., 3 actes, Vienne, 1762; 2e version, op. fr., 3 actes, Paris, 1774.
Paride ed Elena, op. it., 5 actes, Vienne, 1769.
Parnaso confuso (*il*), op. it., 1 acte, Schönbrunn, 1765.
[*Pèlerins de la Mecque* (*les*)], voy. *La Rencontre imprévue*.
[*Piramo e Tisbe*], pasticcio imaginaire, se confond avec *La Caduta de' Giganti* et *Artamène*.
Poro. op. it., 3 actes, Turin, 1743 (titre original du poème : *Alessandro nelle Indie*).
Prologo, Florence, 1767.
Rencontre imprévue (*la*) ou *Les Pèlerins de la Mecque*, op. com. fr., 3 actes, Vienne, 1764.
Re pastore (*il*), op. it., 3 actes, Vienne, 1756.
Semiramide riconosciuta, op. it., 3 actes, Vienne, 1748.
[*Siface*], voy. *Sofonisba*.
Sofonisba, op. it., 3 actes, Milan, 1744 (faussement appelé *Siface*).
Telemacco, op. it., 2 actes, Vienne, 1765 (et non Rome, 1750).
Tetide, serenata, 2 parties, Vienne, 1760.
[*Tetide*] voy. *La Contesa de' Numi*.
Tigrane, op. it., 3 actes, Crème, 1743 (ouvrage longtemps confondu avec *Artamène*).

[*Trionfo di Camillo* (*il*)], op. it., Rome, 1754 (cité par les biographies, n'a laissé aucune trace de son existence.
Trionfo di Clelia (*il*). op. it., 3 actes, Bologne, 1763.

MUSIQUE NON DRAMATIQUE

De profundis (œuvre posthume).
Odes et Lieder de Klopstock, pour chant et clavier [1787].
Six sonates pour 2 violons et basse continue, éditées à Londres en 1746 ; une septième sonate (manuscrite) ; Symphonies ou Ouvertures d'opéras italiens (manuscrites).

Nous laissons de côté les œuvres perdues, ou formées d'arrangements postérieurs, comme l'*Hermannsschlacht*, sur des vers de Klopstock, des lieder sur des poésies de *Gellert*, un *Stabat mater*, un psaume : *Domine deus noster*, les oratorios : *Sulamitide* et *Il prodigio di misericordia*, les ballets : *Semiramis* et *Ruggiero nell' isola di Alcina*, etc.

Les manuscrits autographes de Gluck n'ont été conservés qu'en petit nombre. Des opéras italiens, on ne connaît guère aujourd'hui, sous ce rapport, que des fragments de *Telemacco* (à la Bibliothèque impériale de Vienne), d'*Alceste*, ainsi qu'un air d'*Ezio* (Bibliothèque royale de Berlin). Quant aux opéras français, la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède une partie du 3e acte d'*Orphée*, le 5e acte et quelques morceaux du 4e acte d'*Armide*, ainsi que l'*Arbre enchanté*. La Bibliothèque de l'Opéra a conservé d'autres parties d'*Orphée* et d'*Armide*, et quelques morceaux de diverses provenances. La Bibliothèque nationale possède le manuscrit d'*Alceste* (français). D'autres fragments se trouvent enfin dans des collections particulières.

Parmi les opéras italiens, trois seulement ont été gravés ou imprimés du vivant de Gluck : *Orfeo ed Euridice* (Paris, Duchesne, 1764), *Alceste* et *Paride ed Elena* (Vienne, G. T. di Trattnern, 1769, 1770.) Cette publication constituait une dérogation complète aux habitudes de l'époque, où les opéras italiens n'étaient jamais imprimés et se répandaient seule-

ment par des copies. Plusieurs autres partitions de Gluck nous sont parvenues par ce dernier moyen, surtout celles de la période viennoise. Pour d'autres encore, particulièrement celles de la première période italienne, nous en sommes reduits la plupart du temps à de simples morceaux séparés : la Bibliothèque du Conservatoire de Paris en possède notamment une collection importante et unique, qui a permis, non seulement de sauver les seules épaves qui aient subsisté des premiers opéras de Gluck, mais même d'en reconstituer un dans sa totalité, *Demofoonte*. — Notons aussi que quelques airs de *La Caduta de' Giganti* et d'*Artamene* ont été gravés dans *Le Delizie delle opere*, à Londres (Walsh, 1746), et que les six sonates mentionnées dans la bibliographie ont été publiées dans la même ville et la même année (Simpson).

Enfin les huit ouvrages français (*Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Eurydice*, *l'Arbre enchanté*, *Cythère assiégée*, *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*, *Echo et Narcisse*) ont été gravés à Paris (chez Lemarchand, Deslauriers, aux bureaux d'Abonnement musical et du Journal de musique). Il convient d'ajouter le *De profundis* (imprimerie du Conservatoire, 1804), ainsi que les *Klopstocks Oden und Lieder* (Vienne, Artaria, 1787). Nous négligeons les publications partielles et les transcriptions.

L'incorrection des partitions gravées de Gluck a été constatée dès longtemps et est devenue un obstacle à la bonne interprétation des œuvres quand, les traditions en ayant été perdues, il fallut les reconstituer d'après les seuls documents. Lorsque, vers 1860, eurent lieu, après quarante ans d'oubli, les reprises d'*Orphée* et d'*Alceste*, Berlioz, qui avait présidé à leur restauration, poussa le cri d'alarme, déclarant que, s'il n'en était pas fait promptement une édition critique, l'œuvre de Gluck était vouée à une destruction certaine.

Cet appel fut entendu par une admiratrice du grand art, Mlle Fanny Pelletan, qui dès lors résolut de consacrer toute son activité à l'accomplissement du vœu de Berlioz. Elle entreprit, après une étude approfondie, et à grands frais, une édition des œuvres écrites par Gluck pour l'Opéra de Paris : elle publia elle-même, avec le concours de B. Damcke,

Iphigénie en Aulide, *Iphigénie en Tauride* et *Alceste*. Elle mourut avant d'avoir fini sa tâche ; mais elle avait pris les dispositions nécessaires pour en assurer l'achèvement. M. Camille Saint-Saëns fut désigné par elle pour continuer l'œuvre ; il mena ainsi à bien la publication d'*Armide*, puis, ayant fait appel à la collaboration de l'auteur de ce livre, établit avec lui les partitions d'*Orphée* et d'*Echo et Narcisse*. Cette magnifique collection, où l'œuvre de Gluck est rétablie (en grande partition) avec une exactitude minutieuse, où les textes sont publiés en trois langues, où chaque volume est précédé d'une importante préface historique et critique, a été éditée par la maisou Breitkopf et Härtel, à Leipzig.

La partition d'orchestre d'*Orphée* conforme à la représentation française de 1859 (c'est-à-dire avec l'adaptation du rôle principal pour la voix de contralto femme) a été d'autre part publiée à Leipzig, en 1866, par Alfred Dörffel (Gustav Heinze, présentement collection Peters).

Plus récemment, F.-A. Gevaert a publié les partitions françaises en une collection faite pour l'usage pratique plutôt que dans l'esprit critique qui a présidé à l'édition Pelletan (*Collection des Opéras français de Gluck*, 6 partitions piano et chant, Paris, H. Lemoine et Cie). A la musique originale sont ajoutées les variantes qu'a inspirées au savant éditeur sa connaissance de l'art du chant au XVIIIe siècle, ainsi que celles qui lui ont paru nécessitées par certaines raisons de convenances scéniques ou autres. D'intéressantes préfaces ouvrent chaque volume.

L'on a annoncé naguère en Allemagne la fondation d'une société ayant pour but d'entreprendre la publication des œuvres complètes de Gluck ; mais cette société n'a pas encore commencé ses travaux.

BIBLIOGRAPHIE

S'il nous fallait entrer dans le détail des écrits consacrés à Gluck, depuis son époque jusqu'à nos jours, sous forme de libelles, brochures, articles de journaux ou de revues, notices de dictionnaires, extraits d'ouvrages généraux, etc., nous nous trouverions en présence d'une matière de la plus grande abondance. Obligé de nous en tenir à citer des ouvrages de quelque importance et spécialement consacrés à Gluck, nous tombons dans l'excès opposé : il n'a été écrit sur l'auteur des *Iphigénies* qu'un petit nombre de livres et l'énumération en sera promptement achevée.

LIVRES FRANÇAIS

Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck, à Naples, MDCCLXXXI (compilation faite par l'abbé Leblond, et renfermant la collection des principaux écrits français consacrés à Gluck de 1772 à 1780, c'est-à-dire pendant la durée de sa production parisienne et de la guerre des gluckistes et piccinnistes).

Charnacé (Guy de). *Lettres de Gluck et de Weber* (traduites d'après Nohl), Paris, 1870.

Desnoiresterres (Gustave), *Gluck et Piccinni*, Paris 1872.

Wotquenne (Alfred). *Catalogue thématique des œuvres de Ch. W. Gluck*, Leipzig, 1904 (instrument de travail indispensable pour qui veut étudier avec quelque attention l'œuvre de Gluck ; a rectifié un grand nombre d'erreurs et révélé plusieurs particularités ignorées). A compléter par Piovano (Francesco).

Un opéra inconnu de Gluck, dans le *Recueil de la société internationale de musique*, janvier-mars, 1908.

Udine (Jean d'). *Gluck*, Paris, s. d.

Nous ne pouvons nous dispenser de mentionner ici quelques-uns des écrits que Berlioz a consacrés à Gluck, en grand nombre, tout le long de sa carrière nous signalerons parmi eux ses articles des deux premières années de la *Gazette musicale de Paris* (*Gluck*, 1 et 8 juin 1834, *Iphigénie en Tauride*, 9 novembre au 7 décembre 1834, *Telemacco*, 11 janvier 1835), ses études *Du système de Gluck en musique dramatique* et *Les deux Alcestes de Gluck* (dans le *Voyage musical en Allemagne et en Italie, études sur Beethoven, Gluck et Weber*, Paris, 1844), ses articles sur *Orphée* et sur *Alceste* (reproduits dans *A travers chants*, Paris, 1862), enfin plusieurs pages importantes de son *Traité d'instrumentation*.

Sous le titre : *Soixante ans de la vie de Gluck*(*1714-1774*), nous avons publié dans le *Ménestrel*, de décembre 1907 à mars 1909, le commencement d'une biographie dont quelques pages ont pris place dans le présent livre, et que nous nous proposons de compléter et publier sous le titre de *Ch. W. Gluck et la philosophie du XVIII*e *siècle*.

LIVRES ALLEMANDS

Riedel (Friedrich Just.). *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, Vienne, 1775.

Siegmeyer (J. G.). *Ueber den Ritter Gluck und seine Werke*, Berlin, 1823.

Ces deux ouvrages ne sont que des traductions d'écrits français, contenus pour la plupart dans les *Mémoires* de l'abbé Leblond. Noter la date du premier : 1775, année qui suivit immédiatement le premier séjour de Gluck à Paris.

Schmid (Anton). *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, Leipzig, 1854 (la biographie la plus complète de Gluck qui ait paru jusqu'à présent).

Marx (Alfred Bernhard). *Gluck und die Oper*, 2 vol., Berlin, 1863.

Reissmann (Auguste), *Christoph Willibald von Gluck*, Berlin, 1882.

Bitter (C. H.). *Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagner*, Brunswick, 1884.

Welti, *Gluck*, Leipzig, s. d.

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]

1465-09. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 11-09.

